

# المعلقات

دراسة أسلوبية



دكتور  
أحمد عثمان أحمد

دار طبعة



للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية











المحاضرات

دراسة أسطورية

دكتور

أحمد عثمان أحمد



الترقيم الدولي 5-39-6102-977  
رقم الإيداع 2007/21100

## المعلقات دراسة أسلوبية تأليف: د. احمد عثمان احمد

© حقوق النشر والتوزيع محفوظة لدار طبعة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية – 2007  
23 شارع الفريق محمد ابراهيم - متفرع من مكرم عبيد – مدينة نصر القاهرة ج.م.ع  
تليفون : 2725312-2725376-6706912 (02)  
فاكس : 6706912(02)

لا يجوز نشر أى جزء من الكتاب أو إعادة طبعه أو اختصاره بقصد  
الطباعة أو اختزان مادته العلمية أو نقله بأى طريقة سواء كانت  
الكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك دون موافقة كتابية من  
الناشر مقدماً .



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى :

﴿ كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ  
لِيُذَكِّرَ الْآيَاتِ وَلِيُنذِرَ أُولِيَ الْالْبَابِ ﴾

(( سورة ص : الآية ٢٩ ))







## مُتَلَمَّة

### بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله وحده ، وأشهد أن لا إله إلا هو ، وأصلي وأسلم على سيدنا رسول الله ، الذي أوتى جوامع الكلم ، والذي أخبر أن من الشعر لحكمة وأن من البيان لسحرا .

## وبعد...

لقد كان الشعر الجاهلي ولا يزال محل عناية الدارسين في شتى أرجاء العالم العربي ، ولقد تعددت وجهات النظر حول هذا الشعر ، كما اختلفت آراء كثير من العلماء حول نسبة هذا الشعر إلى قائله .

اختلفت وجهات نظر النقاد حول هذا الشعر باختلاف مناهجهم في الدراسة ، فأصحاب المنهج الأسطوري حاولوا أن يفسروا الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً ، وأصحاب المنهج البنيوي حاولوا أن يفسروا هذا الشعر تفسيراً بنيوياً ، وكذلك أصحاب المنهج الجمالي والنفسي ، إلى غير ذلك من المناهج التي تعرضت لتفسير الشعر وتأويله ، ومن بين هذه الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تلك الدراسة التي ظهرت في الثلث الأول من هذا القرن ، والتي كانت أن تعصف بالشعر الجاهلي وبكثير من موروثات هذه الأمة ، والتي ما زالت بعض أحداثها ماثلة في ذهن حتى اليوم .

ورغم كثرة الدراسات التي تعرضت للشعر الجاهلي ، إلا أنه لا يزال - في تصوري - يحتاج إلى كثير من التأمل والدراسة ، والبحث والتقيب ، وأن الكثير من قضايا محل اختلاف الدارسين ، فلا توجد دراسة حتى اليوم يزعم صاحبها أنه قد قال الكلمة الأخيرة في هذا الشعر ، فلا يزال المجال واسعاً ، والأمد بعيداً حتى يقال مثل هذه الكلمة .

وإذا كان الشعر الجاهلي هو درة الشعر العربي ، فإن المعلقة تأتي على قمة هذا الشعر ، فالبحث في المعلقة بحث في أهم مصنفات الشعر الجاهلي من وجهة نظري .







# الفصل الأول

## التحليل الصوتي للمعلمات

تؤكد الدراسات المعنية على انتماء الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي<sup>(١)</sup> ، فاللغة " المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني " <sup>(٢)</sup> ، ومن المعروف أن الأدب الشفاهي يعتمد على الصوت في التأثير والبقاء ، والمشكلة أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود <sup>(٣)</sup> ، فالأصوات التي تصدر عن المتكلم تتبدد في الهواء ولا تترك أثراً <sup>(٤)</sup> ، والزمن لا يستطيع أن يحتفظ بالصوت ، لذلك أصبحت اللغة لدى الشعوب الشفاهية أسلوباً للفعل <sup>(٥)</sup> ، لذلك " فالإنسان يمكن أن يمارس الكلام في الوقت الذي يباشر فيه عملاً " <sup>(٦)</sup> وارتباط الصوت بالفعل يضمن للصوت البقاء فضلاً عن التأثير ، ولعل هذا هو الذي جعل الشعوب الشفاهية تنظر إلى الكلمات بوصفها حاملة لقوة عظيمة ، فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة " إذ يمكن أن يرى ثور البفالو ويشمه ويتذوقه ويلمسه وهو متجمد في مكانه ، أو حتى ميت ، ولكنه حين يسمع صوته فمن الأفضل أن يحترس لأن هذا معناه أن شيئاً ما سيحدث ، وبهذا المعنى يكون كل صوت وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية دينامياً " <sup>(٧)</sup> ، فالكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم " والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة " <sup>(٨)</sup> ، ومن هنا برزت فكرة أن للصوت قوة تأثير سحرية .

أدرك العربي هذه الخاصية الصوتية فاستخدمها - كاهناً وشاعراً - لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية ، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى ، فالصوت " على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى " <sup>(٩)</sup> .

وإذا كانت المعرفة في الثقافة الشفاهية تعتمد على التذكر ، فلا نص مكتوب يمكن الرجوع إليه ، وإذا كان الصوت أحد الوسائل المعينة على هذا التذكر ، فلا غرو أن يلجأ الشاعر - وهو يحاول أن يضمن لقصيدته الخلود - إلى حيل صوتية وأسلوبية ، تعين المتلقي على أن يتذكر قصيدته مرات ومرات ، ومن هذه الحيل الصوتية اللجوء إلى أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو إلى جمل متكررة ، أو متعارضة أو إلى كلمات متجانسة الحروف الأولى ، أو مسجوعة ، أو إلى عبارات وصفية ، أو أخرى

(١) والتر أونيغ - الشفاهية والكتابة ، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٨٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - فبراير ١٩٩٤ - ص ٤٤ .

(٢) د. محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية - دار الفكر للنشر والتوزيع - ط ١ القاهرة ١٩٩٠ - ص ٣٦ .

(٣) والتر أونيغ - الشفاهية والكتابة ص ٩٠ وللمزيد راجع د. محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ط ١ القاهرة ١٩٩٠ - ص ٣٠ .

(٤) رمان ملدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة د.ت - ص ١٦٦ .

(٥) والتر أونيغ - الشفاهية والكتابة - ص ٩١ .

(٦) د. محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة - ص ٣٠ .

(٧) والتر أونيغ - السابق - ص ٩١ .

(٨) رمان ملدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - ص ١٦٥ .

(٩) د. كريم حسام الدين - الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل - مكتبة الانجلو المصرية - ط ١ - ص ١١ .



قائمة على الصيغة ، أو إلى وحدات صوتية مكرورة كالأمثال التي يسمعا المرء باستمرار وترد على ذهن بسهولة (١) . فالتفكير المطول ذو الأساس الشفاهي يعيل " إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر " (٢) ولعلنا لا نكون قد رحنا بعيداً إذا قلنا إن " التفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ أي غير نمطية ، أو غير حافزة للذاكرة ، حتى لو كان ذلك ممكناً في حد ذاته ، هو في الثقافة الشفاهية من قبيل إضاعة الوقت ، لأن مثل هذا التفكير لا يمكن استعادته استعادة لها أثرها إذا ما فرغ المرء منها " (٣) .

وإذا كانت هذه بعض الحيل الصوتية والأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر ذو الثقافة الشفاهية ، ليضمن لقصيدته الخلود والتأثير ، فما السمات التي يمتاز بها هذا الأدب الشفاهي والذي ينتمي إليه الأدب العربي القديم بشقيه الشعبي والفصيح ؟ .

لقد عد النقاد سمات لهذا الأدب الشفاهي منها :-

١- عطف الجمل بدلاً من تداخلها (٤) .

٢- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي ذلك لأن سمة التجميعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة (٥) .

ولما كانت الثقافة العربية الأولى ثقافة شفاهية ، فقد اهتمت برياضة اللسان وصناعة الكلام ، وعندهم أن طول الصمت يفسد اللسان " وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره ، وتبدلت نفسه ، وفسد حسه ، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز ويعلمونهم المناقلات ، ويأمرونهم برفع الصوت ، وتحقيق الإعراب ، لأن ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم ، واللسان إذا كثرت تقلبيه رق ولان وإذا أقلت تقلبيه وأطلت إسكانه جسا وغلظ " (٦) ، ومن مظاهر اهتمام ثقافة الجماعة العربية الأولى بممارسة رياضة

(١) والثر أرنج - الشفاهية والكتابة ص ٩٤ .

(٢) والثر أرنج - الشفاهية والكتابة ص ٩٤ .

(٣) والثر أرنج - الشفاهية والكتابة ص ٩٦ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ٣٠ وما بعدها حيث يفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، فالأولى بالية والثانية زائلة ، والأولى يمكن أن تسفل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة .

(٤) والثر أرنج - الشفاهية والكتابة ص ٩٧ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ١٣٨ . وتظهر هذه السمة واضحة جلية عند قراءة نص في الكتاب المقدس ، وهو نص مكتوب ، إلا أنه يحفظ بشفاهية واضحة وهذا النص يقول " لسي البدء خلق الله السماوات والأرض ، وكانت الأرض خربة ، وعالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة ، وروح الله يرف على وجه المياه ، وقال الله ليكن نور ، ورأى الله النور أحسن ، وفصل بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهارة ، والظلمة دعاها ليلاً ، وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً - الكتاب المقدس - سفر التكوين - ١/١-٥ . فأنك تلاحظ في هذا النص تسع راوات ابتدائية عطف الجمل بعضها على بعض .

(٥) والثر أرنج - الشفاهية والكتابة ص ٩٩ .

(٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والبيان . تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٨-١٩٥٠ - ج ١ - ص ٢٧٢ .

الكلام اهتمامها بتحقيق ثلاث سمات في عملية الأداء الكلامي ، وهي الجهارة أي ارتفاع الصوت فسي الأداء . والفصاحة أي الوضوح الصوتي في الأداء ، والإيقاع أي التناسب الصوتي في الأداء (١) ، ثم كانت حياة العرب في وسط الصحراء عاملاً ساعد على تحقيق هذه السمات من ناحية ، وعلى تكوين أنز مرهنة حساسة لأي صوت من ناحية أخرى ، فما إشتملت عليه البيئة الصحراوية من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة " شحذ آذانهم وأرهمها وجعلها أكثر حساسية في تمييز كل ما تسمعه من أصوات الطبيعة المتعددة ، مثل صرير الرياح وحفيف الأشجار ، وخرير الماء وتغريد الطيور " (٢) كما كان اعتماد " الجماعة العربية الكامل تقريباً على الرواية في نقل المعرفة والعلم الذي يتمثل في الشعر والأمثال والأقوال الماثورة ، أي الاعتماد على السماع حساً " (٣) عاملاً آخر ساعد على تحقيق سمات الجهارة ، والفصاحة ، والإيقاع ، كما دخلت الرواية مجالات أخرى ، " فالأصل في القرآن والحديث واللغة والنحو هو السماع ، لأن هذه العلوم تقوم على الرواية لا الدراية " (٤) ، لذلك أجندني متفقاً مع الرأي القائل بأن الجماعة العربية الأولى " أمة صوتية - إذا صح التعبير - لأنها اعتمدت على الأذن واللسان ، ولا غرابة أننا نجد أهم فنونها فناً قولياً أو صوتياً ، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب " (٥) .

ثمة عامل آخر يدفع الشاعر لأن يهتم بالجانب الصوتي ، فهو " يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي ، الذي يعد أساسياً في كل عمل فني ، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهين لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي ، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر ، ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيد " (٦) .

فالشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً مع العالم الخارجي - المحيط به - وذلك عن طريق الصوت ، مراعيًا في ذلك الاعتبارات الجمالية الصوتية " فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة " (٧) .

(١) د. كريم زكي حسان الدين - الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل - مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٢ - ط ١ - ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢) د. كريم زكي حسان الدين - الدلالة الصوتية - ص ١١٣ .

(٣) د. كريم زكي حسان الدين - السابق - ص ١١٣ .

(٤) د. كريم زكي حسان الدين - السابق - ص ١١٣ .

(٥) د. كريم زكي حسان الدين - السابق - ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٦) د. عز الدين إسماعيل - الطغور النفسي للأدب - مكتبة غريب - القاهرة . د. ت - ط ٤ - ص ٥٦ .

(٧) جون كوين - بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ١٩٩٠ - ص ٣٧ .



أدرك النقاد العرب قديماً القيمة الفنية والجمالية للصوت ، واعتبروا الخروج على هذه القيم عيباً يلام عليه الشاعر ، فهذا حازم القرطاجني يتحدث في منهاجه عن شيء من هذه القيم في قوله "والذي يجب اعتماده في مقاطع التوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه . وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة ، ومما يوجب الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نسوع واحد ، لا بجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ، وقد وقع الجمع بين ذلك على قبح" (١) ، فقد عد حازم الخطأ الصوتي عيباً يقع فيه " من لا يحفل به من العرب " ويسلكه أولئك " الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة " ، فاختلاف حروف الروي ولو كانت قريبة المخرج ، عيب أسموه الإكفاء ، وتغيير الحركات رغم ثبات الحرف عيب أسموه الإقواء.

فالصوت بالنسبة للشاعر ، هو الذي يحدث التأثير في المتلقي ، وهو الذي يضمن للنص البقاء والخلود ، وهو الذي يقيم التوازن النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي ، وهو الذي يحمل قيمةً جماليةً تشعر المتلقي باللذة والمتعة ، والخروج على القواعد الصوتية المتعارفة عيب ، وعلى الشاعر أن ينزه شعره عن هذا العيب .

في ظل هذا الفهم لنور الصوت وأثره ، أصبح المظهر الصوتي عند العربي عاملاً " يأخذ سمة المفاضلة حين تتعارض معه العناصر اللغوية الأخرى فكم من قانون صوتي ضحت اللغة بقوانينها النحوية من أجله " (٢) ومن الأمثلة على ذلك :-

- ١- تحول السكون - علامة الجزم - إلى كسرة في قول الله عز وجل " ألم نجعل الأرض مهاداً " فلا بد من نطق لام ( نجعل ) مكسورة رغم أن الفعل مجزوم .
- ٢- حرص اللغة العربية على درء التوالي المكروه ، وتضحي في سبيل ذلك بقواعد لغوية أخرى مثل: ( أ ) حذف تاء المضارعة في مثل قول الله عز وجل " فاحذرتكم ناراً تلتقي " ، " فأنتم له تحصى " .

وفي قول الشاعر :-

أَبْرَزُوهَا مِثْلَ الْمَهَا تَهَادَى  
بَيْنَ خَمْسِ كَوَاعِبِ أَتْرَابٍ

ومن هذا قول زهير بن أبي سلمى :-

أَمِنْ أَوْفَى دِمْنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ  
بَحْوَانَةَ النَّرَّاجِ فَالْمَنْتَلِّمْ

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه - دار الكتب الشرفية - تونس

- ١٩٦٦ - ص ٢٧٢ .

(٢) د. أحمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صولي ولحوي ودلالي - مطبعة المدينة بنار السلام - ١٥ ١٩٨٣ - ص ١٥ .

وقول لبید بن ربیعۃ :-

وَالرَّحْشُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَانِهَا      عَوْدًا تَأْجُلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا .

وقول طرفۃ بن العبد :-

خَدُولٌ تُرَاعِي رَبِّزًا بِخَمِيلَةٍ      تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِّيرِ وَتُرْتَدِّي .

وقول امرئ القيس :-

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرْتُ      عَلَى وَآلَتِ حَلْفَةٍ لَمْ تَحْنَنَّ .

(ب) الحرص على التناسب الصوتي وذلك في مثل قول الله عز وجل " ما وحدهك ربك وما قلبي " ولم يقل وما قلاك ، وقوله سبحانه وتعالى " فاما من أعطى واتقى " فقد ضحى بالمفعول في مقابل التناسب الصوتي ، وفي قوله عز وجل " والنهر وليال يحفر والخفج والوتر والليل إذا يمر " فقد حذف ياء ( يسري ) وما ذلك إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فلا مبرر للحذف من الناحية النحوية وما تم حذف إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، والنماذج التي تؤكد التضحية بقيمة لغوية للحفاظ على قيمة صوتية كثيرة ، وهي تؤكد بوضوح لا يرقى إليه شك أن الأساس الصوتي حاكم يمكن الاعتماد عليه في توضيح قضايا لغتيا مهما كان فرعها <sup>(١)</sup> . ومن أمثلة ما ورد في المعلقة للحفاظ على التناسب الصوتي ، ما جاء في قول امرئ القيس :-

كأني - غداة البين - يوم تحملوا - لدى سمرات الحي - ناقف حنظل .

وما هذا الفصل بين كان واسمها من ناحية وخبرها من ناحية أخرى ، إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فالشاعر يحاول أن ينهي بيته بهذه اللام المكسورة ، ليتفق روي البيت مع سائر أبيات القصيدة ولا ضير في هذا كما أنه لا يقدح في الشاعر ، فلقد استخدم القرآن الكريم مثل هذا الأسلوب ، وأيضاً للحفاظ على التناسب الصوتي ومراعاة لفواصل الأي كما يقول الزركشي وذلك في قول الله تعالى " لعلي أرجع إلي الناس لعلمهم يعلمون " إذ تكررت كلمة لعل مراعاة لفواصل الأي ، ولو جاء على الأصل لقال لعلي أرجع إلى الناس فيعلموا بحذف النون على الجواب <sup>(٢)</sup> . ومما جاء في المعلقة وظهر فيه الحفاظ على التناسب الصوتي أيضاً ، ظاهرة الحذف ، كحذف المبتدأ وذلك في قول امرئ القيس :- " مهفلة بيضاء غير مفاضة " ، وما جاء في قول طرفۃ بن العبد :-

" جَنُوحٌ دَفَاقٌ عِنْدَ ثَمَّ أُفْرِغَتْ      لَهَا كَنَفَاها فِي مُعَالِي مُصَعَّدٍ "

(١) د. أحمد كشك - من وظائف الصوت اللغوي - ص ١٧ .

(٢) بدر الدين محمد عبد الله الزركشي - البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار التراث بالقاهرة - د . ت - ١ - ٦٢/١ .



وهناك من يربط بين الصوت ومعناه ، فالجاحظ المتوفى في سنة ٢٥٥ هـ يورد نصاً لبشر بن المعتمر المتوفى سنة ٢١٠ هـ يربط فيه بين اللفظ والمعنى ، وعنده من " أراغ معنى كريماً فليلتبس له لفظاً كريماً فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتبس إظهارهما ، وترتهن نفسك بملاستهما وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً " (١) ، فقد ربط بشر بن المعتمر بين شرف المعنى وشرف اللفظ من ناحية ، ووضع لهما سياجاً ، فلا يدخل عليهما شيئاً غريباً " يفسدهما ويهجنهما " وكأنه يشترط الأصالة أيضاً في هذه العبارة .

ثم يجيء أبو الفتح عثمان بن جني ، ويتقدم خطوة بعد بشر ، فيربط بين الصوت ومعناه ربطاً مباشراً إذ يقول " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج مثلب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمات الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتنونها عليها ، وذلك أكثر مما تقدره وأضعاف ما تستشعره " (٢) ، ويحتج لرأيه ويورد الأمثلة ، فمن ذلك " قولهم خضم وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، قضمت الدابة شجيرها ونحو ذلك ..... فاختراروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث . " (٣)

وكذلك النضح والنضج ، والنضج أقوى من النضح ، قال سبحانه وتعالى " فيهما يبدآن نضاجتان " (٤) ، فجعلوا الحاء - لرقتها - للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه (٥) ، وبعد أن يورد الكثير من الأمثلة التي يحتج بها للتقليل على صحة رأيه يقول " فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيت من بابيه ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته وأركبك ذروته ، وجلّى عليك بهجاته ومحاسنه . وإن أنت تتأكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسدلت عليها باب الخطوة به " (٦) .

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والبيان ١ / ١٣٦ .

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ - ١٥٩ / ٢ .

(٣) ابن جني - الخصائص ٢ / ١٥٩ - ١٦٠ .

(٤) الرحمن / ٦٦ .

(٥) ابن جني - الخصائص ٢ / ١٦٠ .

(٦) ابن جني السائل - ١٦٤ / ٢ .

ويعتد ابن جني باباً في "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ويصفه بأنه "موضع شريف لطيف". وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته<sup>(١)</sup> ثم يورد قول الخليل "كانهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدأ فقالوا: صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صر صر"<sup>(٢)</sup>، كما يورد رأياً لسيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان، حيث إنها تأتي للاضطراب والحركة "قابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال"<sup>(٣)</sup>. ثم يعلق على هذا بقوله "وجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه، ومنهاج ما مثلاه، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير، نحو الزغزغة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقة، والصعصة، والجرجرة، والقرقرة"<sup>(٤)</sup>. وكذلك الأفعال مثل كسر، قطع، فتّح، فإنهم "جعلوا تكرير العين دليلاً على تكرير الفعل"، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلاً للمعاني، فاقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام، وذلك أنها واسطة لهما، ومكنونة بهما، فصارا كأنهما سجاج لها، ومبذولان للعوارض دونها<sup>(٥)</sup> "ثم يأتي بطائفة من الأمثلة ويعلق عليها بقوله "فلما كانت الأفعال دليلاً للمعاني، كرروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر وحقّق دليلاً على تقطيعه، ولم يكونوا ليضعفوا الفاء واللام لكرهية التضعيف في أول الكلمة، والإشفاق على الحرف المضعف أن يجيء في آخرها، وهو مكان الحذف وموضع الإعلال وهم قد أرادوا تحصين الحرف الدال على قوة الفعل، فهذا أيضاً من مساوقة الصيغة للمعاني"<sup>(٦)</sup>.

ويتقدم ابن جني خطوة أخرى على هذا الطريق، فيكتب باباً يجعل عنوانه "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" يصفه بأنه "غور من العربية لا ينتصف منه ولا يكاد يحاط به، وأكثر كلام العرب عليه، وإن كان غفلاً مسهواً عنه"<sup>(٧)</sup>. ومن هذا الباب عنده اقتراب الأصلين الثلاثيين، أو أن يكون أحدهما ثلاثياً والآخر رباعياً، أو أن يكون أحدهما رباعياً والآخر خماسياً، ومن هذا الضرب عنده التقديم والتأخير في أصول الكلمة<sup>(٨)</sup>، لكن من وراء هذا ضرب غيره وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني..... ومن ذلك قوله سبحانه "الله ترانا أرسلنا الشياطين على الخافيين توهمهم ارا"<sup>(٩)</sup> أي

<sup>(١)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٤/٢ .

<sup>(٢)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٤/٢ .

<sup>(٣)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٤/٢ .

<sup>(٤)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٥/٢ .

<sup>(٥)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٧/٢ .

<sup>(٦)</sup> ابن جني - السابق - ١٥٧/٢ .

<sup>(٧)</sup> ابن جني - السابق - ١٤٧/٢ .

<sup>(٨)</sup> ابن جني السابق - ١٤٧/٢ - ١٤٨ .

<sup>(٩)</sup> مريم / ٨٣ .



تزعجهم وتقلقهم ، فهذا في معنى تهزهم هذا ، والهمزة أخت الخاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين .  
وكانهم خصوا هذا المعنى لأنها أقوى من الهاء ، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز ، لأنك قد تهز  
ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك<sup>(١)</sup> . وتتوالى أمثلة ابن جني في هذا الباب ، حيث يضارع  
بين الأصول الثلاثية للكلمات ، ثم يعلق على هذا كله بقوله \* وهذا النحو من الصنعة في أكثر الكلام  
وفرش اللغة وإنما بقي من يثيره ، ويبحث عن مكنونه ، بل من إذا أوضح له ، وكشفت عنده حقيقته  
طاع طبعه لها فوعاها وتقبلها . وهيئات ذلك مطلباً وعز فيها مذهباً وقد قال أبو بكر من عرف ألف  
ومن جهل استوحش<sup>(٢)</sup> .

ولا تخفى أهمية كلام ابن جني ، فهو درس في علم الأصوات يحسب له ، وقد سبق به كثيراً  
من الدراسات الصوتية الحديثة ، ربما لو وجد من يحسن استقباله ، ويفهمه على وجهه الصحيح منذ  
مئات السنين ، لكان للدرس النقدي اليوم شأن غير هذا الشأن .

منذ أن بدأ نزول القرآن الكريم على الرسول صلى الله عليه وسلم انصرف اهتمام العرب  
إليه ، تارة في جمعه وتنوينه ، وأخرى في حفظه وتفسيره ، وثالثة في الدعوة إليه وجمع الناس حوله ،  
ومن مظاهر عناية العرب بالقرآن الكريم عنايتهم بالجانب الصوتي فيه ، وأنشئت في هذا الإطار علوم  
القرآن ، والتي اهتمت - فيما اهتمت - بالقراءات القرآنية ، فبحثت في الوقف والابتداء ، والمد  
والقصر ، والتفخيم والترقيق ، وغير ذلك من العلوم التي تخدم كل نصوص اللغة ، إلا أنهم انصرفوا  
بهذه العلوم تجاه القرآن الكريم وحده دون سواء من نصوص اللغة ، وقد كان هذا بمثابة تحجيم لهذه  
العلوم والحجر عليها ، فلو قدر للعرب أن يتناولوا الشعر - ديوانهم وفنهم الوحيد - في إطار هذه  
العلوم ، وجاءنا الشعر مكتوباً وفيه مواضع للوقف والابتداء ، والقصر والمد ، ولو قدر ثانياً - لهذا  
الشعر أن نأخذه سماعاً عن أشياخنا كما يؤخذ القرآن سماعاً عن الأشياخ ، لتغيرت نظرنا إلى الشعر  
ولتغيرت تبعاً لذلك كثير من أحكامنا عليه ، ولعلني لا أكون مفرطاً في الخيال إذا دعوت إلى إعادة  
كتابة الشعر الجاهلي بطريقة تعين على فهمه وتنوقه ، وتظهر فيها مواضع الوقف اللازم والجائز  
والممنوع ، وتحدد أماكن المد ومواضعه ، ويتعلم الناشئة قراءة الشعر ، مخضمين حروفه التي يجب أن  
تفخم ، ومرفقين ما يجب أن يرقق ، ويتعود الناشئة ذلك منذ الصغر ، أقول وأنا أدعو إلى ذلك ، أن هذا  
المسلك يعين على فهم الشعر الجاهلي وتنوقه ، فضلاً عن فهم العربية كلها وتنوqها ، فالجانب الصوتي  
في اللغة جانب مهم ، وإهماله أو الوثوب عليه ، ليس في صالح هذه اللغة الآن ولا في المستقبل .

<sup>(١)</sup> ابن جني - السابق - ١٤٨ / ٢ .

<sup>(٢)</sup> ابن جني السابق ١٥٤ / ٢ .

يورد السيوطي في الأشباه والنظائر واقعة حدثت في مجلس هارون ، بين علمين من أعلام العربية ، تبين أهمية معرفة فن الوقف والابتداء ، وأهمية تطبيقه في الشعر ، حيث يقول " سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد فقال : أنظر في هذا الشعر عيب ، ؟ وأنشده :

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا      لَا يَكُونُ الْمُهْرُ مُهْرًا

فقال الكسائي قد أقوى الشاعر ، فقال اليزيدي أنظر فيه . فقال أقوى لابد أن ينصب المهر الثاني على أنه خبر كان ، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض وقال أنا أبو محمد ! الشعر صواب إنما ابتداء فقال المهر مهر <sup>(١)</sup> ، وهذا البيت المشهور لدى التحويين والذي يقول فيه الشاعر :

بَنُونَا بَنُو أَبْنَانِنَا وَبَنَاتِنَا      بَنُوهُنَّ أَبْنَاءُ الرِّجَالِ الْأَبَاعِدِ

هل يمكن لنا أن نتصور فهمه ، إلا في ظل معرفة بمواطن الوقف والابتداء فلا بد لقارئ هذا البيت أن يقف عند قول الشاعر " بنونا بنو أبنائنا " ثم يبتدئ بقوله " وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأبعاد " وبهذا يستقيم المعنى ويتضح في ذهن المتلقي ، فالوقف حدد نهاية الجملة الأولى وبداية الجملة الثانية وكلتا الجملتين ذات معنى تام وقائم بذاته . كذلك البيت الأول لابد من الوقوف بعد " لا يكون " الثانية وبصير البيت هكذا :

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مُهْرًا      لَا يَكُونُ ~~~~~ الْمُهْرُ مُهْرًا

عندئذ يسهل فهم البيت وتنوقه ، ولا نجد علامة كالكسائي يستغلق عليه فهم هذا البيت ويتصور أن فيه إقواء .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه علاقة ثابتة ، ثابتة في ذهن الإنسان ، فمنذ أن يولد الطفل يستطيع أن يتعرف على والدته من خلال دقات قلبها ، فقد اعتاد على هذه الدقات منذ بدأ يتكون جنيناً في بطنها ، ويوماً بعد يوم ، بدأ ينام على صوت ويخطو على صوت ، ويأكل على صوت ، ويرقص على صوت فالصوت " على اختلاف مصادره ، يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى " <sup>(٢)</sup> .

<sup>(١)</sup> السيوطي ، الأشباه والنظائر في النحو ، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية - شركة الطباعة الفنية المتحدة - القاهرة - ١٩٧٥ - ١٤٥/٣ . ويورد الأستاذ الدكتور أحمد كشك هذه القصة في كتابه من وظائف الصوت اللغوي ، ويعلق عليها تعليقاً ذكياً يقول " في نص السيوطي هذا جملة استفهامية لن يفهم مراد الاستفهام منها إلا بالتعليم ففي قوله: أنظر في هذا الشعر عيب؟ أصبحت النغمة محددة بالاستفهام، وإلا لزم القارئ الإخبار في هذا المقام ، وهو أمر غير وارد لوجود النغمة " راجع الأستاذ الدكتور أحمد كشك - من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم عربي ونحوي ودلالي - مطبعة المدينة - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦١ هامش <sup>(٣)</sup> د . كريم زكي حسام الدين - الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل - مكتبة الأنجلو المصرية - ط ١ - ١٩٩٢ - ص ١١ ، راجع أيضاً النقد الأدبي - د. محمد زكي العشماوي ص ٣٣٤ وما بعدها .



وإذا كانت عبقرية الشاعر قد ساعدته على استخدام الصوت كحافز للذاكرة من ناحية ، وإحداث تأثير في نفس المتلقي من ناحية أخرى ، فإن هذا العامل الصوتي نفسه قد لعب دوراً مؤثراً في إبداع الدلالة في النص الأدبي ، وكما يقول جيرى ( Gurry ) فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة ، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تُدرس دائماً مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخييل ، والإيقاع " (١) .

ويرى بعض النقاد أن " لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها ، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور ، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له ، ولا تترك تلك الظلال باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي تحت حكم الإلقاء ، وإنما ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل " (٢) .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه لم تعد موضع جدل ، وأصبح بعض النقاد ينظرون إلى الشعر بحسب توافق الصوت مع المعنى ، فلقد أطلق " موريس جرامون " الذي ليست حساسيته الشعرية موضع شك مصطلح التناسق الشعري على الشعر الذي توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى (٣) وكان هذا الفهم انطلاقاً من قاعدة مؤداها " إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ؛ ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة " (٤) .

#### ومما سبق يمكن رصد النتائج الآتية : -

- ١- إن العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة وطيدة ، وأن النقاد العرب القدماء كانوا على علم بها وتحدثوا عنها في مؤلفاتهم.
- ٢- إن لجوء الشاعر إلى العوامل الصوتية ، كان مطلباً فنياً ، فعن طريق هذا العامل الصوتي استطاع الشاعر أن يؤثر في المتلقي .
- ٣- إن العوامل الصوتية حافزة على التذكر ، لذلك كان الشعراء يركزون عليها ، حتى يتذكر الناس قصائدهم.
- ٤- إن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق هذا العامل الصوتي .

(١) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوب - دار المعارف بالقاهرة - ط ١ - ١٩٨٨ - ص ١٣ .

(٢) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ١٤ .

(٣) جون كوين - بناء لغة الشعر ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ١٩٩٠ ص ٢٥ .

(٤) لامل ابو كرمي - قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ط ٢ - ١٩٤٤ - ص ٣٩ .

أدرك العربي القديم كل هذا ، كما أدرك إمكانات لفظه ووعاها وأراد لإبداعه الخلود  
فاستجاش ملكاته ، وسبر غور لفظه ، فجاء إبداعه محكماً صوتاً ومعنى ، وفي الإمكان رصد الظواهر  
الصوتية الآتية في هذا المجال :

**أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف .**

**ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للكلمات**

**أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف**

وفي هذا المجال يمكننا رصد الاتجاهات الآتية :-

**أ- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة .**

**ب- الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي .**



## ١- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة :-

إن دراسة المعلقة لتظهر للدارس غلبة بعض الأصوات وميانتها داخل القصيدة ، وأن الشاعر قد عمد إلى هذه الأصوات وقصد إليها قصداً ، وذلك لما يرى لها من أهمية خاصة في التعبير عما يجيش في نفسه ، وللكثر المرجو في نفس المتلقي من ناحية ثانية ومن الأصوات التي قصد إليها الشاعر الجاهلي ( شعراء المعلقة - ) وكررها في قصيدته ما يلي:

### (١) أشباه الصوائت:

إذا كانت الصوائت تتميز بالوضوح السمعي عن الصوامت ، فإن بعض الأصوات الصائتة أوضح من غيرها ، وكذلك فإن " بعض الأصوات الصامتة تعتبر أكثر وضوحاً من غيرها وهذه الصوامت هي اللام والميم والنون ، ولهذا قد سميت بأشياء الصوائت " (١) ، وهذه الأصوات الثلاثة مضافاً إليها صوت الراء " تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي " (٢) . وكذلك يقرر الدكتور إبراهيم أنيس أنها " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع " (٣) .

وقارئ المعلقة يلحظ بوضوح شيوع هذه الأصوات ، ولعل السبب في ذلك ما تمتاز به أشباه الصوائت من وضوح سمعي ، إذ أن الشاعر يريد أن يحدث تأثيراً ما لدى المتلقي بالتركيز على هذه الأصوات ، والجنول الآتي يبين نسبة شيوعها في المعلقة .

(١) د. كريم زكي حسام الدين - الدلالة الصوتية - ص ١٧٤ .

(٢) د. محمد كمال بشر - علم اللغة العام القسم الثاني الأصوات - ص ١٣١ .

(٣) د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٦٠ .

م	التابع	الم				الجموع	النسبة المئوية				الجموع	ملاحظات
		اللام	الميم	النون	الراء		اللام	الميم	النون	الراء		
١	امرؤ القيس	٢٥٠	٢٢٩	٣١٦	١٥٥	١٠٦٠	١٠,٦٨٣	٧,٢٩٥	٩,٦٤٥	٤,٧٣١	٣٢,٣٥٦	عدد حروف الملاحظات التي جرى عليها الحصر بلغ ٢٤٢٨٩
٢	زهير	٢٤٦	٣٠٤	٢٦٣	١٠٢	٩١٥	٩,٧٥٠	١٢,٠٤٩	١٠,٤٢٤	٤,٠٤٢	٣٦,٢٦٥	
٣	طرفة	٢٨٦	٣١٠	٤٢٤	٢٤٠	١٣٦٠	٨,٦٣١	٦,٩٣٢	٩,٤٨١	٥,٣٦٦	٣٠,٤١٠	
٤	ليلى	٢٦٢	٢٧٩	٣١٠	١٩٠	١٠٤١	٦,٩٤٥	٧,٣٩٦	٨,٢١٨	٥,٠٣٧	٢٧,٥٩٦	
٥	عترة	٣٤٠	٣٣١	٣٢٣	٢٠٩	١٢٠٣	٩,٣٩٧	٩,١٤٨	٨,٩٢٧	٥,٧٦٦	٣٣,٢٤٨	
٦	عمر بن كلثوم	٢٧٨	٢٢٤	٥٣٢	١٤٩	١١٨٣	٧,٩٤٥	٦,٤٠١	١٥,٢٠٤	٤,٢٥٨	٣٣,٨٠٨	
٧	المبارت	٢٩١	٢٤٣	٣٦١	١٢٨	١٠٢٣	٩,٣٠٠	٧,٧٦٦	١١,٥٣٧	٤,٠٩٠	٣٢,٦٩٣	
	الجموع	٢١٥٣	١٩٣٠	٢٥٢٩	١١٧٣	٧٧٨٥	٨,٨٦٤	٧,٩٤٥	١٠,٤١٢	٤,٨٢٩	٣٢,٠٥١	

جدول رقم ( ١ )

( ٢٠ )



ومن قراءة الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

١- أن نسبة شيوع أشباه الصوائت قد بلغت أعلاها عند زهير بن أبي سلمى حيث بلغت ٣٦,٢٦٥ ٪ ، يليه عمرو بن كلثوم بنسبة شيوع قدرها ٣٣,٨٠٨ ٪ ، فعنترة بن شداد بنسبة قدرها ٣٣,٢٤٨ ٪ ، فامرو القيس بنسبة قدرها ٣٢,٧٥٤ ٪ ، فالحارث بن حلزة بنسبة قدرها ٣٢,٦٩٣ ٪ ، فطرفة بن العبد بنسبة قدرها ٣٠,٤١٠ ٪ وأخيراً لبید بنسبة قدرها ٢٧,٥٩٦ ٪ .

٢- أن نسبة شيوع صوت اللام قد بلغت مداها عند امرئ القيس ، حيث بلغت ١٠,٦٨٣ ٪ ، يليه زهير بنسبة قدرها ٩,٧٥٠ ٪ ، فعنترة بنسبة قدرها ٩,٣٩٧ ٪ ، فالحارث بنسبة قدرها ٩,٣٠٠ ٪ ، فطرفة بنسبة قدرها ٨,٦٣١ ٪ ، فعمرو بن كلثوم بنسبة قدرها ٧,٩٤٥ ٪ ، وأخيراً لبید بنسبة ٦,٩٤٥ ٪ .

٣- أن نسبة شيوع صوت الميم يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) زهير ١٢,٠٤٩ ٪	(٢) عنترة ٩,١٤٨ ٪	(٣) الحارث ٧,٧٦٦ ٪
(٤) لبید ٧,٣٩٦ ٪	(٥) امرؤ القيس ٧,٢٩٥ ٪	(٦) طرفة ٦,٩٢٣ ٪
(٧) عمرو بن كلثوم ٦,٤٠١ ٪		

٤- أن شيوع صوت النون يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤ ٪	(٢) الحارث ١١,٥٣٧ ٪
(٣) زهير ١٠,٤٢٤ ٪	(٤) امرؤ القيس ٩,٦٤٥ ٪
(٥) طرفة ٩,٤٨١ ٪	(٦) عنترة ٨,٩٢٧ ٪
(٧) لبید ٨,٢١٨ ٪	

٥- أن شيوع صوت الراء يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) عنترة ٥,٧٧٦ ٪	(٢) طرفة ٥,٣٦٦ ٪
(٣) لبید ٥,٠٣٧ ٪	(٤) امرؤ القيس ٤,٧٣١ ٪
(٥) عمرو بن كلثوم ٤,٢٥٨ ٪	(٦) الحارث ٤,٠٩٠ ٪
(٧) زهير ٤,٠٤٢ ٪	

٦- أن نسبة شيوع الأصوات داخل المعلقات يمكن ترتيبها كالاتي :

(١) صوت النون ١٠,٤١٢ ٪	(٢) صوت اللام ٨,٨٦٤ ٪
(٣) صوت الميم ٧,٩٤٥ ٪	(٤) صوت الراء ٤,٨٣٧ ٪

ومن الملاحظات السابقة يمكن رصد النتائج الآتية :-

١- أن نسبة شيوخ الصوامت: التي بلغت مداها عند زهير يمكن إرجاعها إلى ما هو معروف عن زهير من أنه كان يصنع شعره صناعة ، وأن قصائده قد اشتهرت بالحوليات ، إذ كان يظل حوياً كاملاً ينقح قصيدته . ومما يؤكد هذا الزعم أن نسبة شيوخ صوت النون عند زهير قد بلغت ١٠,٤٢٤ ٪ وهذا يتفق مع ما يقوله اللغويون من أن اللغة العربية قد حاولت في تطورها التخلص من بعض الأصوات كاصوات الأطباق مثلاً ، وأنها قد ركزت على أصوات أخرى كصوت النون <sup>(١)</sup> .

يأتي بعد زهير عمرو بن كلثوم في نسبة شيوخ أشباه الصوائت عنده ، إذ بلغت النسبة عنده ٣٣,٨٠٨ ٪ ولعل النزعة الخطائية التي تسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها كانت وراء ارتفاع هذه النسبة ، ولعل هذه النزعة الخطائية كانت أيضاً وراء ارتفاع نسبة شيوخ صوت النون حيث بلغت ١٥,٢٠٤ ٪ ، ومعروف أن النون صوت ذو غنة له أثره في المتلقي ، ومن اللافت للنظر أن الحارث بن حلزة قد ركز على صوت النون فقد بلغت نسبة دوران صوت النون عنده ١١,٥٣٧ ٪ ويلى عمرو بن كلثوم مباشرة في نسبة شيوخ هذا الصوت . فإذا ما كان في الاعتبار أن القصيدتين لهما ظروف متقاربة ، وأن الفخر هو الموضوع الأساسي في القصيدتين ، وأن النزعة الخطائية هي السائدة فيهما ، وأن مناسبة إنشادهما تكاد تكون واحدة . ولعل الارتفاع النسبي لشيوخ أشباه الصوائت عند الحارث بن حلزة ، وقربها من نسبتها عند عمرو بن كلثوم يلقي الضوء على هذه العلاقة الوثيقة بين القصيدتين ، فقد بلغت نسبة أشباه الصوائت عند الحارث ٣٢,٦٩٣ ٪ .

لقد تفرد زهير بسيادة صوت الميم عنده زيادة لافتة للنظر ، إذ بلغت نسبة شيوخ هذا الصوت ١٢,٠٤٩ ٪ ، ولا غرو في ذلك ، فالميم حرف الروي في القصيدة ، وزهير شاعر يصنع شعره ، فكان يمهّد لرويه ، يقول الدكتور إسماعيل شلبي " فمن تكرار الحروف المعينة ما نجده في تكرار الميم في ميمته :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى بِمِنَّةٍ لَمْ تَكَلِّمْ  
بِحُؤْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَثَلِّمْ

وتكرار القاف في قافيته في مدح هرم بن سنان :-

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَ الْبَيْنِ فَانْفَرَقَا  
وَعَلَقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءِ مَا عَلَقَا

<sup>(١)</sup> للمزيد راجع الدكتور إبراهيم أيس - في اللهجات العربية - ص ١١٥ وما بعدها .



وهو تكرار يصعد للروي ويعد الآن لسطلعه أو توقعه " (١) شيء آخر لاقى للنظر عند زهير وهو أن مجموع لمبتي تكرار صوتي الميم والنون عنده قد بلغ ٢٢,٤٧٣ % وهي أعلى نسبة عند كل شعراء المعلقات والسبب في ذلك هو أن " النون والميم بما فيهما من غنة يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح بل ربما أثارتا في النفس جواً من الشجن الشفيف " (٢) فتكرار هذا الصوت أو ذلك عند زهير مقصود فنياً ، فهو توطئة لحرف الروي من ناحية ، - كما يذهب الدكتور إسماعيل - ومن ناحية أخرى محمل بمعان يرغب الشاعر في إبرازها ، فالميم حرف ذو غنة والقاف يصفها ابن جني بأنها صوت صلب (٣) ، وهي من أصوات الثقلة ، فالشاعر قصد إلى تنعيم قصيدته الأولى عن طريق صوت الميم ذي الغنة وأراد أن يثبت صفات ممدوحه في الثانية عن طريق صوت القاف الصلب.

### ٣- أصوات الإطباق -

أصوات الإطباق أصوات مفخمة لها رنة قوية في الأذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم. فلا عجب أن تشيع تلك الأصوات في لهجات البدو وأن تأخذ في الانقراض من السنة المتحضرين (٤) ، وقارئ المعلقات يدرك بوضوح أن الشعراء قد مالوا نسبياً إلى التخلص من هذه الأصوات، والجدول التالي يبين نسبة شيوع أصوات الصاد والظاء والضاد والطاء في كل معلقة منسوبة إلى الألف مقارنة بنسبة شيوعها في النص القرآني الكريم .

المستل	النص	الصاد	الضاد	الظاء	الطاء	المجموع
١-	القرآن الكريم (٥)	٨	٦	٤	٣	٢١,٠٠
٢-	معلقة امرئ القيس	١٤,٣٤	٨,٨٥	١٠,٠٧	٣,٠٥	٣٦,٣٢
٣-	معلقة زهير	٧,٥٣	٨,٧٠	٦,٧٠	٦,٧٠	٢٩,٦٣
٤-	معلقة طرفة	٩,١٦	٨,٠٥	٦,٩٣	٢,٨٦	٢٧,٠٠
٥-	معلقة لبيد	١٠,٣٣	٧,٩٥	١٠,٣٣	٤,٧٧	٣٣,٣٨
٦-	معلقة عنترة	٨,٢٩	٩,١٢	٧,٧٣	٣,٠٤	٢٨,١٨
٧-	معلقة عمرو بن كلثوم	٩,٤٣	٧,٧٠	٨,٥٧	٣,١٤	٢٨,٨٤
٨-	معلقة الحارث	٩,٢٦	٦,٧١	٦,٣٩	٢,٢٣	٢٤,٥٩

جدول رقم (٢)

(١) الدكتور إسماعيل شلي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال - مكتبة هريب بالقاهرة - د.ت - ص ٢٤٤ .

(٢) د. محمد عبد - إنباع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٢٩ .

(٣) ابن جني - الخصائص - ١٦٠/٢ .

(٤) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية - ص ١١٥ .

(٥) راجع في نسبة شيوع أصوات الإطباق في القرآن الكريم الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه في اللهجات العربية - ص ١١٦ .

ومن الجدول السابق يمكن إعادة ترتيب الشعراء على حسب نسبة شيوع الإطباق ترتيباً تنازلياً كالآتي:-

امرو القيس ، ليبد ، زهير ، عمرو بن كلثوم ، عنقرة ، طرفة ، وأخيراً الحارث بن حلزة. ولعل السؤال الذي يجب أن يطرح الآن هو إلى أي مدى يمكن ربط نسبة شيوع أصوات الإطباق في كل معلقة بنشأة صاحبها ؟ وبمعنى آخر هل هناك علاقة بين بدوية الشاعر وشيوع أصوات الإطباق عنده ؟ .

وإذا ما أخذنا بالفرضية السابقة التي أوردها الدكتور إبراهيم أنيس ، في شيوع أصوات الإطباق في لهجات البدو ، لوضح أن امراً القيس أكثر شعراء المعلقات تمسكاً ببديويته حيث بلغت نسبة شيوع أصوات الإطباق عنده ٣٦,٣٢ في الألف . وهو أقدم الشعراء السبعة .

وأصوات الإطباق أصوات مفخمة ، ويبدو " أن القبائل البدوية بوجه عام قد مالت إلى أصوات التخخيم واشتهر هذا عنهم ، فاستمسكوا بهذه الظاهرة في نطقهم وتعصبوا لها ، ففي حين أن القبائل الحضرية أو المتأثرة بالحضر قد آثرت الأصوات المرققة" (١)، وإذا كان آل كندة " أنصاف بدو وأنصاف حضر" (٢) كما يقرر الأستاذ الدكتور الطاهر مكي، فإن ذلك يؤكد على اعتزاز بيت الملك ، الذي ينتمي إليه امرو القيس ، بلهجتهم البدوية ، كما هو معروف حتى الآن في القبائل العربية ، حتى تلك التي تعيش في مصر فإن شيوخها وأبناءهم مازالوا على لهجتهم البدوية لم يغير فيهم انتماءهم الحضري شيئاً من الحفاظ على لهجتهم .

### ٣- الأصوات المفخمة:-

وإذا اتسعت الدائرة قليلاً لتشمل الحروف المفخمة ، والتي جمعت في الخاء ، والصاد ، والضاد ، والغين ، والطاء ، والقاف ، والظاء لظهر أن نسبة شيوع هذه الأصوات عند امرئ القيس أعلى منها عند غيره من شعراء المعلقات إذ بلغت نسبتها عنده ٧,٣٨٧ ٪ ، ويليه ليبد بنسبة قدرها ٧,٢٤٧ ٪ ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوع هذه الأصوات عند الشعراء السبعة ، واللافت للنظر في هذا الجدول أن ترتيب الشعراء في نسبة شيوع أصوات التخخيم ، هو نفس ترتيبهم في نسبة شيوع أصوات الإطباق إلا في شاعر واحد إذ رجع إلى آخر القائمة في نسبة شيوع أصوات التخخيم بينما كان ترتيبه الثالث في أصوات الإطباق وهو زهير .

(١) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية - ص ١١٣ .

(٢) الطاهر أحمد مكي - امرو القيس حياته وعصره - الطبعة الخامسة - ١٩٨٥ - دار المعارف بمصر - ص ٣٨ .

المتغيرات	النسبة المئوية	المجموع	هـ	ع	ط	ظ	ف	ص	ح	الشاعر	م
عدد	٧,٣٨٧	٢٤٢	٧٢	٢٥	١٠	٣٣	٢٩	٤٧	٢٦	امرؤ القيس	١
حروف	٦,٠٦٤	١٥٣	٥١	١٢	١٧	١٧	٢٢	١٩	١٥	زهير بن أبي سلمى	٢
المعلقات	٦,٦٤١	٢٩٧	١٠٥	٢٧	١٢	٣١	٣٦	٤١	٤٥	طرفة بن العبد	٣
٢١٢٨٩	٧,٢٤٧	٢٧٣	٨٩	٣١	١٨	٣٩	٣٠	٣٩	٢٧	ليبيد بن ربيعة	٤
حزنا	٦,٧٤٤	٢٤٤	٨٨	٣٣	١١	٢٨	٣٣	٣٠	٢١	عنتر بن شداد	٥
	٧,٠٨٤	٢٤٨	٩٨	١٥	١١	٣٠	٢٧	٣٣	٣٤	عمرو بن كلثوم	٦
	٦,٤٨٧	٢٠٣	٦٨	٢٩	٧	٢٠	٢١	٢٩	٢٩	الحارث بن حلزة	٧-
	٦,٨٣٤	١٦٦	٥٧١	١٧٢	٨٩	١٦٨	١٩٨	٢٣٨	١٩٧	المجموع	

جدول رقم (٣)

### تمايز الأصوات عند الشعراء

هل يمكن أن يكون للشاعر صوت مفضل ؟ وما دلالة هذا التفضيل ؟  
وبين يدي الإجابة عن هذين السؤالين ، لا بد من النظر في هذا الجدول ، ومحاولة قراءته قراءة متأنية.

النسبة المئوية للصوت					عدد الأصوات					الشاعر	الصوت
نون	خاء	عين	فاء	همزة	نون	خاء	عين	فاء	همزة		
٩,٦٤٥	٠,٧٩٣	٣,١٢٤	٢,٠٥٢	٤,٢١٢	٣١٦	٢٦	١٠٤	١٠٠	١٣٨	امرؤ القيس	
١٠,٤٢٤	٠,٥٩٤	٤,٠٤٢	٢,٥٢٧	٢,٥٦٧	٢٦٣	١٥	١٠٢	٨٩	٩٠	زهير بن أبي سلمى	
٩,٤٨١	١,٠٠٦	٣,٠٦٣	٢,٩٢٩	٥,٤١١	٤٢٤	٤٥	١٣٧	١٣١	٢٤٢	طرفة بن العبد	
٨,٢١٨	٠,٧١٥	٢,٨٨٩	٢,٩٩٥	٤,٤٨٠	٣١٠	٢٧	١٠٩	١١٣	١٦٩	ليبيد بن ربيعة	
٨,٩٢٧	٠,٨٥٠	٣,٧٨٦	٢,٥٧٠	٤,٢٥٦	٣٢٣	٢١	١٣٧	٩٣	١٥٤	عنتر بن شداد	
١٥,٢٠٤	٠,٩٢٧	٣,١١٣	٢,٤٥٧	٤,٥١٥	٥٣٢	٣٤	١١٠	٨٦	١٥٨	عمرو بن كلثوم	
١١,٥٢٧	٠,٩٢٦	٢,٥١٥	٢,٦٤٨	٢,٨٢٩	٣٦١	٢٩	١١٠	٨٤	٢٤٥	الحارث بن حلزة	
٣٤,٧٧	٢,٢١٤	٢٢,٦١٢	٥,٥٨٥	٣٢,٤٢٦	١٢٠٩	٦٩٦	٨٠٩	١٩٧	٢٥٢٩	المجموع	

جدول رقم (٤)

من الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

- ١- أن نسبة شيوع الهمزة عند الحارث بن حلزة قد بلغت أعلى النسب ، وفي تصوري أن هناك سببين لشيوع صوت الهمزة في قصيدة الحارث .



السبب الأول :- أن هناك علاقة بين أسماء التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها في قوله

أَننَتْنَا بَيْنَهَا أَسمَاءُ رَبِّ تَارٍ يَمَلُّ مِنْهُ النَّوَاءُ

السبب الثاني :- أن الشاعر قد بنى قصيدته على صوت الهمزة فهي حرف الروي في القصيدة .

٢- أن الخاء قد بلغت أعلى نسبة شيوع عند طرفة بن العبد وما تلك إلا لإلحاح هذا الصوت عليه ، لأنه الصوت الذي يبدأ به لفظ ( خولة ) التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها أيضاً في قوله :-

لِخَوْلَةٍ أَطْلَلَ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ

٣- صوت العين شائع عند عنقرة بدرجة لافتة للنظر ، ولا يسبقه في نسبة هذا الشيوع إلا زهير ، وفي تصوري أن الشاعر قد وقع تحت تأثير صوت عين ( عبله ) الذي ألح عليه طوال قصيدته ، كما وقع أمرؤ القيس تحت تأثير صوت الفاء ، الصوت الأول من ( فاطمة ) فجاءت نسبة شيوع هذا الصوت مرتفعة عنده ، ولا يسبقه في نسبة شيوع هذا الصوت إلا زهير .

٤- علاقة ليبد بنوار متوترة ، بل إنها وصلت إلى حد القطيعة ، وأنه هو صاحب القرار في هذا ، كما جاء في قوله :-

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ تَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ مَرْيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ  
وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا<sup>(١)</sup>

وفي قوله :-

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي تَوَارٍ بِأَنْتَ تَرَالَهُ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَ بِهَا  
وَصَلَّ عَقْدُ حَبَائِلِ جَذَامُهَا أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضُ النَّفُوسِ حِمَامُهَا<sup>(٢)</sup>

وفي قوله :-

فَاقْطَعْ لُبَانَةً مِنْ تَعَرَّضَ وَضَلَهُ وَلَشَّرْ وَاصِلِ خُلُقٍ صَرَّامُهَا<sup>(٣)</sup>

فنوار قد نأت وبعدت ، واتخذ الشاعر قراره بالقطيعة وعزم على أن يهجرها صوتياً ، ويهجر صوت النون الذي يذكرها بها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، فتكرر عنده هذا الصوت قليلاً ، إذ أن نسبة شيوع

<sup>(١)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٢ - ٥٣٣ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٧٣ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٧ .

صوت النون عند لبيد هي أقل نسبة في المعلقة جميعها - موضع الدراسة - إذ بلغت هذه النسبة ٨,٢١٨% بينما بلغت عند عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤% .

وأما زهير فقد هجر ( أم أوفى ) وطلقها " مع شدة تعلقه بها ووفائه لها لكنها لم تبادله هذا الشعور فقد كانت له قالية " (١) ، وهجرانه ( أم أوفى ) جعله يهجر صوت الهمزة أيضاً ، فقد بلغت نسبة شيوع الهمزة عند زهير أقل نسبة لها عند الشعراء السبعة ، ولكنه رغم الهجران والطلاق ، إلا أن قلبه متعلق بها وما زال ينشد حبها ، وانعكس هذا على نسبة شيوع صوت الفاء عنده حيث بلغت أعلى نسبة لها عند الشعراء السبعة .

وأما عمرو بن كلثوم فإنه لم يتغزل ، فالموقف بالنسبة له كان أكبر من الغزل ، وألفاظ ( هند ) ، و ( أم عمرو ) التي جاءت في قصيدته لم تأت بقصد الغزل .

وبعد هل يمكن الإجابة على السؤالين السابقين ؟ هل للشاعر صوت مفضل ؟ نعم ، فالصوت الذي يبدأ به اللفظ الدال على محبوبته هو صوته المفضل ، وأن نسبة شيوع هذا الصوت لتؤكد العلاقة بين الشاعر وفتاته .

وكما أن للشاعر صوتاً مفضلاً ، فإن له صوتاً يود لو يهجره ، فلبيد كان يود أن يهجر صوت النون لأنه يذكره بنوار ، وزهير كان يود أن يهجر صوت الهمزة الذي يذكره بأم أوفى .

### التصوير بالأصوات :-

لجأ الشاعر الجاهلي إلى الصوت لإبراز صورة معينة ، يود لو رسمها في ذهن المتلقي ، ومن ذلك ما يلقانا عند امرئ القيس في قوله :-

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا      عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلِ (٢)

فسياق النص يقول إن الشاعر قد ركب البعير مع تلك التي يقال لها عنيزة ، وأنه كان يحاول أن ينال منها بعض ما يناله الرجل من المرأة ، وأنها كانت تتأهب أو تتنل عليه ، وحركة الهودج من حركة البعير وعبث الشاعر ، فالهودج قلق غير مستقر ، يتأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، نتيجة للحركة المستمرة ، ويتحرك للأمام والخلف تمسكاً مع حركة البعير ، وقد أحسن الشاعر التعبير عن هذه الصورة القلقة غير المستقرة المتأرجحة والتي لا تهدأ ، وذلك من خلال أصوات القفلة التي كانت لها السيطرة الصوتية في البيت فقد وردت هذه الأصوات تسع مرات على النحو التالي ، أربع مرات للقف،

(١) د. سعد إسماعيل شلي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال . مكتبة غريب . القاهرة . د.ت ص ٤٢ .

(٢) ديوان الشاعر ص ١١

وثلاث للباء ، ومرة للدال وأخرى للطاء ، وأن توزيع هذه الأصوات داخل البيت يحتاج إلى نظرة متأنية ، فإذا كانت تفاعيل البيت تسير :-

فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
(١)	(٢)	(٣)	(٤)
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
(٥)	(٦)	(٧)	(٨)

فمن السهل ملاحظة أن التفعيلة الأولى بها صوت واحد من أصوات القلقة ، فهي بداية الحركة ، وأن التفعيلتين الثانية والثالثة في كل واحدة منهما صوتان من أصوات القلقة ، فقد زاد معدل الحركة ، فخاف الراكبان من السقوط ، ثم استقر كل منهما في مكانه ، فعانت حركة الهودج إلى طبيعتها ، لذلك جاءت التفاعيل أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ وفي كل واحدة منها صوت واحد من أصوات القلقة ، عندئذ يطلب من الشاعر النزول ، فليس من المعقول أن ينزل من الهودج وهو في قمة الحركة والاضطراب ، وإلا فقد توازنه وسقط من الناحية الأخرى ، ويطلب من الشاعر النزول بفعل الأمر ( فانزل ) ، ولا بد من تلقف هذه الكسرة ، كسرة الزاي ، إنها تصور النزول من أعلى إلى أسفل ، والغنة المصاحبة للنون إنما تمثل زمن النزول ، فأما الكسرة الحادثة نتيجة للضرورة الشعرية ، والمصاحبة لصوت السلام فإنها تمثل استواء الشاعر على الأرض . ويخلو فعل الأمر من أصوات القلقة ، فقد هدأت حركة الهودج .

إن المرأة تطلب من الشاعر أن ينفذ الدلالة الصوتية لفعل الأمر ، كما تطلب منه أن ينفذ الدلالة المعنوية لهذا الفعل سواءً بسواء ، إن ورود تسعة أصوات قلقة في هذا البيت يبين المتوسط العام لورود أصوات القلقة في القصيدة ٥,٣٢٤ صوت في كل بيت أمر له دلالة بلا ريب .

ويستخدم طرفة بن العبد الصوت لتصوير حركة ناقته في مثل قوله :-

تَبَارِي عَنَّا نَاجِيَاتٍ وَاتَّبَعَتْ  
وَظِيْفًا وَظِيْفًا فَوْقَ مَوْرِ مُعَبِّدٍ<sup>(١)</sup>

فالشاعر يصور ناقته " تباري إيلاً كراماً مسرعات في السير وتتبع وظيف رجلها وظيف يدها فوق طريق مذل بالسلوك والوطء والأقدام والحوافر والمناسم في السير " (٢) ، وقد استعان على تأكيد هذا المعنى بالصوت ، وقد تجلى ذلك في مظهرين :-

(١) ابن الأثيري . شرح القصائد السبع الطوال . ص ١٥٣ .

(٢) الروزني . شرح المعلقات السبع ص ٧٠ .



**المظهر الأول :** وجود ثمانية أصوات من أصوات القلقة في هذا البيت ، فقد تكرر صوت الباء أربع مرات ، وصوت القاف مرتان ، وجاء كل من الجيم والذال مرة واحدة . وأصوات القلقة تمثل الاضطراب والحركة وعدم الاستقرار ، وهذه هي حركة الناقّة في سيرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما يظهر الإحصاء أن متوسط تكرار أصوات القلقة في القصيدة كلها قد بلغ ٥,٧٩٦ صوت في كل بيت، بينما في وصف الناقّة وصل تكرار هذه الأصوات إلى ثمانية أصوات في البيت الواحد .

**المظهر الثاني :** ويمكن ملاحظته عن طريق التقطيع العروضي للبيت ، والذي كان على النحو التالي:-

٥ / ٥ //	٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
٥ // ٥ //	٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

فمن اليسير ملاحظة أن الشاعر قد استخدم المقاطع الصوتية الطويلة ، والذي يتكون كل مقطع منها من صامت + صائت طويل ، وبلغت العروضيين متحرك وساكن . استخداماً فنياً ، فقد استخدم الشاعر ثمانية عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في البيت ، تسعة مقاطع في كل شطر ، وهذه المقاطع والتي يناسبها تماماً بحر الطويل ، الذي نظم فيه الشاعر قصيدته لتصور حركة سير الناقّة ، ومن يقرأ هذا البيت يحس أنه يركب على ظهر ناقّة ويتحرك معها للأمام والخلف ، والسبب في ذلك وجود هذه المقاطع الصوتية الطويلة .

وعنزة تنأى عنه محبوبته ، ويتمنى لو وصل إليها على ظهر ناقّة " لعنت بمحروم الشراب مصرم " (١) ليكون أقوى لها (٢) ، فالمحبوبة في مكان بعيد ، وللوصول إليها لابد من ناقّة شديدة قوّة وصفها في قوله :-

خَطَّارَةٌ عِيبَ السَّرِيِّ مَوَارَةٍ      تَطْسُ الْإِكَامَ بِذَاتِ خُفِّ مِثْمَ (٣)

وقد صور الشاعر ناقته مستخدماً القيم الصوتية التالية :-

( أ ) صيغة ( فعالة ) في قوله ( خطّارة ) و ( موارّة ) وهي من صيغ المبالغة التي تدل على كثرة حدوث الفعل .

(١) ديوان عنزة ص ١٤٦ .

(٢) ديوان عنزة ص ١٤٦ .

(٣) ديوان عنزة ص ١٤٦ .

( ب ) صوت الراء وهو صوت يدل على التكرير ، وقد كرره الشاعر ثلاث مرات في الشطر الأول من البيت والذي يصف فيه حركة ناقته ، مما يدل ويصور تكرار الحركة مرة بعد مرة .

( ج ) استخدم حروف القلقة مشددة في (خطارة) ، وفي ( غب ) مما يدل ويصور الحركة والاضطراب الشديدين الناتجين عن سرعة الناقة ، فقد وردت هذه الأصوات (أصوات القلقة) في البيت ست مرات بينما متوسط ورودها في القصيدة كلها ٥,٢٤٧ صوت في كل بيت .

( د ) اللجوء إلى الأصوات الشديدة لتصوير شدة الناقة وقوتها من ناحية ، ولتصوير شدة وقع أخفافها على الأرض ، ففي البيت ثمانية عشر صوتاً شديداً تقوم بهذا الدور .

( هـ ) التكوين الصوتي لكلمة (تطس) ، والتي معناها الضرب الشديد ، يلفت النظر إلى مدى اهتمام الشاعر باختيار الأصوات الدالة والمعبرة ، فالتاء والطاء صوتان شديدان يصوران شدة ضرب خف الناقة على الأرض ، والسين من أصوات الصفيح ، فصفيحه يسمع المتلقي وقع هذه الأخفاف .

ويصور الحارث بن حلزة ناقته في قوله :-

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ	مَّ إِذَا خَفَّ بِالثَّوِيِّ النَّجَاءُ
بَرْفُوفٍ كَأَنَّهَا هَقْلَةٌ ... أ	مَّ رِيَالٍ كَوَيْسَةٍ سَقْفَاءُ
أَسْتُ نَبَاهَةً وَأَفْزَعَهَا الْقَسَمُ	كَاَصَ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ	عَ مَنِينًا كَأَنَّهُ أَهْبَاءُ
وَطَرَاكَ مِنْ خَلْفِهِنَّ طَرَاكُ	سَاقَطَاتٌ تُلَوَّى بِهَا الصَّحْرَاءُ
أَتَلَهَّى بِهَا الْهَوَا جِرَ إِذْ كُ	لَ ابْنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عُمِيَاءُ <sup>(١)</sup>

فالشاعر يستعين على الهم بناقة مسرعة ، فهي في سرعتها كالنعامة التي ترغب في الرجوع مسرعة إلى أولادها لما دنا المساء وأحسّت بأن الصيادين يتربصون بها ، فأسرعت مشيرة للغبار ، وقد تقطعت أطباق لعلا من شدة سرعتها . فعلى مثل هذه الناقة يتلهى الشاعر ، لا يمنعه حر الصيف ولا قسوة الصحراء .

صور الشاعر ناقته في شدتها وصلابتها وسرعتها مستخدماً القيم الصوتية الآتية :-

( أ ) استخدم حرف القاف وهو حرف صلب كما ذكر ابن جني<sup>(٢)</sup> ، فقد تكرر هذا الصوت في الأبيات السابقة تسع مرات ، وكان الشاعر يريد أن يؤكد صلابة ناقته وشدتها عن طريق هذا الصوت .

<sup>(١)</sup> شرح القصائد السبع لابن الأثير ص ٤٤٠ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> ابن جني - الخصائص - ١٦٠ / ٢ .

( ب ) لجأ الشاعر إلى أصوات القلقة لتصوير حركة الناقة في اضطرابها وعدم استقرارها، فهي مقلقة، فكرر هذه الأصوات في الأبيات السابقة سبعاً وعشرين مرة ، فقد تكررت القاف تسع مرات ، والباء ثماني مرات ، والـدال أربع مرات ، وكل من الجيم والطاء ثلاث مرات - فهذا التكرير لأصوات القلقة مقصود لتجلية صورة ناقته في ذهن المتلقي ، فمتوسط ورود هذه الأصوات في الأبيات ٤,٥ صوت في كل بيت بينما متوسطها في القصيدة كلها ٤,١ صوت في كل بيت .

( ج ) استخدام الأصوات الشديدة ، لتصوير شدة ناقته، فقد وردت هذه الأصوات ثمان وخمسين مرة موزعة كالتالي :-

$$\begin{array}{ccccccc} \text{همزة} & \text{باء} & \text{تاء} & \text{دال} & \text{صاد} & \text{قاف} & \text{كاف} \\ ٢٠ & ٨ & ١٠ & ٤ & ٤ & ٩ & ٣ \\ \hline & & & & & & ٥٨ \end{array}$$

( د ) في البيت الثالث من الأبيات السابقة ، تسمع الناقة صوتاً هامساً يدل على وجود الصيادين ، أو تتخيل ذلك، ويرسم الشاعر صورة للناقة التي تسمع أو تتخيل أنها تسمع صوتاً ما ، يستخدم فيها أصوات الصفير ( س ، ص ، ز ) فيوردها خمس مرات في هذا البيت ليسمع المتلقي أو يجعله يتخيل ما تسمعه الناقة أو تتخيله ، إذ يقول في هذا البيت :-

أنست نبأه وأفزعها القـ ناص عصراً وقد دنا الإماء

( و ) شيوع الأصوات المفخمة في الأبيات التي يتحدث فيها عن الناقة ، ليضفي على ناقته شيئاً من فخامة هذه الحروف ، ولترسم هذه الفخامة في ذهن المتلقي فقد تكررت الأصوات المفخمة عشرون مرة على النحو التالي :-

$$\begin{array}{ccccccc} \text{ف} & \text{ص} & \text{غ} & \text{ط} & \text{ق} & & \\ ٣ & ٤ & ١ & ٣ & ٩ & & \\ \hline & & & & & & ٢٠ \end{array}$$

( ز ) في قول الشاعر :-

فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ عَمِيناً كَأَنَّهُ أَبْنَاءُ

تخفف الشاعر من السواكن فتقطع البيت عروضياً كالاتي :-

$$\begin{array}{ccccccccc} ٥ / ٥ / ٥ / & ٥ // ٥ // & ٥ / ٥ /// & ٥ / ٥ // ٥ / & ٥ // ٥ // & ٥ / ٥ /// \\ ٦ & ٥ & ٤ & ٣ & ٢ & ١ \end{array}$$

يظهر أن الخبن قد وقع في التفعيلة رقم ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ وأن التشعيب قد وقع في ٦ ، وإذا كان الخبن يعني حذف ساكن والتشعيب يعني حذف متحرك ، فقد حذف أربعة سواكن في مقابل حذف متحرك



واحد، مما يعني زيادة نسبة الحركات في البيت وزيادة نسبة الحركات تصوير لزيادة سرعة الناقاة في حركتها .

ولبيد المتحفز للقطيعة لأي شبهة تعثره ، يصور ناقته وقد أعيأها السفر ، وعريت عن اللحم وخف شحمها ، فهي في هذه الحالة لها نشاط في السير ، ويصور هذا المعنى في قوله :-

- |   |   |
|---|---|
| ١- راحِبُ المُجَامِلِ بالجزيل وَصُرْمُهُ          | باقٍ إِذَا ضَلَعَتْ زِراعَ قِوَامِهَا                     |
| ٢- بِطَلِيحِ اسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً.....     | منها فَأَحْطَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا                    |
| ٣- فَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا فَتَحَسَّسَتْ رُبَّ | وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكَلالِ خِدَامُهَا                 |
| ٤- فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا      | صَهْبَاءٌ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا <sup>(١)</sup> |

وقد استعان الشاعر على رسم صورة ناقته - كما استعان غيره من أصحاب المعلقات - بالصوت ، فاستعان بأصوات القلقة التي تكررت في الأبيات السابقة ( ٢٤ مرة ) ، بمتوسط قدره ستة أصوات في البيت ، بينما المتوسط العام لورود أصوات القلقة في القصيدة كلها بلغ ٣,٦٩٣ في كل بيت ، فتكثيف أصوات القلقة في وصف الناقاة دال على الحركة والاضطراب ، أو هو تصوير لحركة الناقاة في سيرها .

لا يريد الشاعر أن يضيف على ناقته صفات الفخامة ، لذلك يلاحظ أن أصوات التخفيف عنده في هذه الأبيات أقل من معدلها العام في القصيدة ، فالأبيات الثلاثة من الثاني إلى الرابع وهي التي يتحدث فيها عن ناقته ويصفها وردت فيها ثمانية أصوات مفخمة ، بمعدل (٢,٦٦٦) صوتاً في كل بيت ، بينما يظهر من الإحصاء أن المتوسط العام لأصوات التخفيف في القصيدة كلها قد بلغ (٣,١٠٢) صوت لكل بيت. فإذا كان الشاعر يلجأ إلى صوت ليؤكد معنى ما فإنه أيضاً يعرض عن صوت لينفي معنى ، وهذا ما حدث مع لبيد ، فكما أراد أن يظهر صورة باستخدام أصوات القلقة ، رغب إلى محو صور أخرى ونفيها من خلال تجاهل أصوات التخفيف أو الإعراض عنها .

فأما عمرو بن كلثوم ، فشغله موضوع قصيدته عن رسم صورة للناقاة التي رحل عليها وكذلك زهير بن أبي سلمى .

(١) ابن الأثيري . شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٨ . وما بعدها .

## الأصوات المهموسة والمجهورة

لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس أن هناك علاقة بين البيئة الجغرافية والأصوات اللغوية ، ففي الصحراء " قد يفنى الصوت في جو لا آخر له ، إذ يتحدث الناس غالباً في العراء وقد افترشوا الغبراء والتحنوا بالسماء ، وليس هناك من حائل يصد موجات الصوت أو يركزها ، بل تتساب الأصوات فسي محيط من الفضاء تخفى فيه الأصوات فلا تكاد تبين أو تتضح . ولا شك أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع ، تتلقاها الأذن في مسافة عندها قد تخفى نظائرها المهموسة " (١) ، لذلك كان من الطبيعي أن تكون نسبة شيوع الأصوات المجهورة أعلى بكثير من نسبة شيوع الأصوات المهموسة .

لا خلاف حول ملاحظة الدكتور إبراهيم أنيس في هذا المجال ، لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هاهنا يجب أن يأخذ شكلاً واتجاهاً آخر ، فالسؤال ينبغي أن يكون عن العلاقة بين الأصوات المجهورة والمهموسة والمعنى ، هل هناك علاقة تربط بين جهر الأصوات ومعناها ؟ وهنس الأصوات ومعناها ؟.

بين يدي محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، لابد من قراءة هذا الجدول الذي يوضح نسبة شيوع الأصوات المجهورة والمهموسة عند شعراء المعلقات .

الشاعر	عمرو بن القيس	زهير	طرفة	بيد	عنبرة	عمرو بن كلثوم	الحارث بن خزيمة
نسبة شيوع الأصوات المجهورة	٧١,٨٢٥	٧٤,٧٥	٧١,٦٠١	٧٠,١٥	٧١,٦٦	٧٦,٢٥	٧٢,٦٧
نسبة شيوع الأصوات المهموسة	٢٨,١٧٥	٢٥,٢٥	٢٨,٣٩٨	٢٩,٨٥	٢٨,٣٣	٢٣,٧٥	٢٧,٣٢

جدول رقم ( ٥ )

من الملاحظ أن الأصوات المجهورة قد بلغت أعلى نسبة لها عند عمرو بن كلثوم ، وفي تصوري أن هذا أمر قد أملاه الظرف الذي صيغت وأنشئت فيه هذه القصيدة ، فالشاعر في موقف الدفاع عن الشرف والحسب والنسب ، وفي موقف يحتم عليه الفخر والمباهاة ، فحالة الغضب التي سيطرت على الشاعر أدت إلى رفع الصوت والجهر به ، فزادت عنده نسبة الأصوات المجهورة تمثيلاً مع المعنى ومع مناسبة النظم والحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاد القصيدة .

فالعلاقة قائمة بين الموضوع ومناسبة النظم من ناحية ، وبين الأصوات المجهورة من

ناحية أخرى عند عمرو بن كلثوم .

(١) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية . ص ٩٥ .

والحارث بن حلزة يتحدث في الفخر ، وينافح عن قومه أمام الملك ، فكونه يفخر فهو يتفق مع عمرو بن كلثوم في الموضوع ، إلا أن هناك أمرين كانا سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، فأما السبب الأول فهو دفاع عمرو بن كلثوم عن الشرف ، وهو عند العربي أعلى من ماله ودمه ، وأما السبب الثاني فإن الحارث كان ينشد في حضرة الملك ، فالحديث أمام الملوك وإليهم يستوجب غض الصوت رهبة ورغبة .

ثمة أمر ثالث يمكن استنتاجه ، وهو أن القصيدة أنشئت في مكان مغلق والأحاديث يسن الجدران " تميل عادة إلى همس الأصوات " (١) ، لهذا ارتفعت نسبة الأصوات المهموسة عند الحارث ، وانخفضت نسبة الأصوات المجهورة وذلك مقارنة بعمرو بن كلثوم .

وعنزة بن شداد يسيطر عليه الإحساس بالرق ، والإحساس بالفقر ، فكونه عبداً رقيقاً جعله يحس بأن أحداً لن يسمعه ، فأسمع نفسه ، وتحدث إلى نفسه عن نفسه ، فارتفعت عنده نسبة الأصوات المهموسة وقلت نسبة الأصوات المجهورة مقارنة أيضاً بعمرو بن كلثوم .

وإحساسه بفقد عيلة ، وحزنه لعدم تمكنه من الزواج منها ، كان سبباً آخر في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وخفض نسبة الأصوات المجهورة .

إن قصيدة عنزة في الفخر ، فهي تتفق مع قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة في الإطار العام للموضوع ، ولكن نفسية الشاعر المنكسرة ، والتي عبرت عنها الكسرة المصاحبة لحرف الروي ، كانت سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، وارتفاع نسبة الأصوات المهموسة ، فلقد كان عنزة أقل الشعراء الثلاثة في نسبة الأصوات المجهورة ، وأكثرهم في نسبة الأصوات المهموسة. وزهير يمدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان ، يمدحهما لسبب قد علمته الجزيرة العربية كلها ، فالناس جميعاً قد علموا بالحرب التي دامت أربعين عاماً ، وسمعوا عن الصلح الذي تم بين المتحاربين وتكفل هرم بن سنان ، والحارث بن عوف بتكاليف هذا الصلح ، فلا بد أن يسمع الناس مديح زهير في هذين الرجلين كما سمعوا عن الحرب ، وكما سمعوا عن الصلح ، فلا بد أن يسمعوا عن قام بهذا الصلح ، لذلك ارتفعت عنده نسبة الأصوات المجهورة ، فبلغت (٧٤,٧٥٪) فهو الشاعر الثاني في نسبة الأصوات المجهورة ، يسبقه في ذلك عمرو بن كلثوم الذي بلغت نسبة الأصوات المجهورة عنده (٧٦,٢٥٪) ، وانخفضت تبعاً لذلك نسبة الأصوات المهموسة ، فهي عند زهير (٢٥,٢٥٪) ، وعند عمرو بن كلثوم (٢٣,٧٥٪) .

(١) د. إبراهيم الأس - في اللهجات العربية . مطبعة لجنة اللغة العربية - ٢٦ - ١٩٥٢ - ص ٩٥ .



"قصيدة طرفة بن العبد ، يمكن أن يقال عنها أنها " قصيدة ذاتية خالصة ، فرغ فيها لنفسه دون أن ترحمه حقوق القبيلة عليه ، واستطاع أن يرسم فيها صورة معبرة عن نفسه وشخصيته ، صادقة كل الصدق في نقل مشاعره ، صريحة كل الصراحة في رصد ما يدور في أعماقه من قلق وشك وحيرة " (١) ، فطرفة شاب متشائم ، يحس أن شبح الموت يطارده ، فينهل من متع الحياة بكل ما يستطيع ، ويلوم كل من يعاتبه في ذلك قائلاً :-

أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِي أَشْهَدُ الْوَعْيَ      وَأَنْ أَحْضَرَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي  
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي      فَدَعْنِي أَبَادِرَهَا بِمَا مَلَكَتْ بِدِي (٢)

لقد دفع القلق والشك والحيرة طرفة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بها من قبل أن يدركه المصير المحتوم الذي يطارد كل إنسان ولا يدر ما وراءه فهو غيب مجهول ، ومن هنا امتزج اللهو عند طرفة بالحزن ، إنه لهو حزين إن صح التعبير ، فالحياة بالنسبة له لا تساوي إلا بعض الأمور التي يحرص عليها إذ يقول :-

وَلَوْ لَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَتَى      وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عَوْدِي (٣)

إنها نزعة الحزن ، العميقة والمسيطر ، يعيشها الشاعر بكل أبعادها ، يحدث نفسه عنهما ، وينسج أشعاره ممزوجة بها ، من هنا لعبت الأصوات المهموسة دوراً في إبداع الدلالة عند طرفة ، فالارتفاع النسبي لنسبة الأصوات المهموسة في مقابل الانخفاض النسبي أيضاً لنسبة الأصوات المجهورة ، إنما هما انعكاس لنفس حزينة قليلة ، وشاكة ، تحس بشبح الموت يطاردها . ولعل كسرة حرف الروي تكون مقصودة ، للتعبير عن النفس الحزينة والمنكسرة أيضاً .

ومعلقة امرئ القيس تحكي قصة لهو شاعر ومجونه ، وتعكس شخصية الشاب السعيد المتقاتل المحظوظ المدلل الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه ، وتسير القصيدة كلها على هذه الوتيرة ، لا يستثنى منها إلا ذلك الجزء الذي يتحدث فيه عن الليل ، والذي يمكن فهمه على أنه ليل المحب ، فلطالما تحدث المحبون عن ليلهم ، وطول هذا الليل ، والأرق الذي يصاحبهم فيه .

(١) راجع الروائع من الأدب العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ - ٢٢٢/١ .

(٢) ابن الأثيري - شرح القعقاع السبع . ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

(٣) ابن الأثيري - شرح القعقاع السبع . ص ١٩٤ .

كما يمكن فهم ما قاله امرؤ القيس عن الليل ، على أنها لحظة وقف فيها الشاعر مع نفسه يحاسبها ، ويراجع ما مضى من عمره ، فلم يرض عن نفسه ولا عن أسلوب حياته ، من هنا أحس الشاعر بالضيق ، كما أحس بتطول هذا الليل .

ويمكن فهم حديثه عن الليل على أنه تعبير عن " التوتر النفسي الذي كان يعيشه الشاعر ، والذي تعكسه هذه الصورة المادية التي راح يجمعها من واقع حياته وبيئته . وكما راح هذا التوتر يتخذ صوراً مختلفة في وصف حصانه : فكان قدراً يغلي مرة ، وناراً ملتهبة مرة ثانية ، كما كان ريحاً مجنونة لا تبقي ولا تذر مرة ثالثة ، فإنه راح كذلك يعبر عن ضيقه بطول الليل وظلمته في صور مختلفة يتخذ منها رمزاً على هذا التوتر الذي يعاني منه <sup>(١)</sup> .

وفي ضوء هذا يمكن فهم قصيدة امرؤ القيس على أنها لوحة فنية متناسقة ، يسعى الشاعر من خلالها إلى " تحقيق الانتصار على الحياة والطبيعة والناس والحيوان <sup>(٢)</sup> .

وإذا كان الشاعر قد فشل في تحقيق انتصار في الواقع ، فلا مانع من أن يحاول تحقيق انتصار في الخيال بينه وبين نفسه ، ويسمع نفسه هذه الانتصارات المزعومة ، ومن هنا جاءت زيادة الأصوات المهموسة نسبياً عنده ، وقلت الأصوات المجهورة نسبياً أيضاً عنده ، ذلك لأن الشاعر لم يكن يستطيع أن يجاهر بانتصار ، فأبى انتصار يمكن أن يزعمه رجل لم يبلغ ثار أبيه ، في بيئة كانت ترى الثار أمراً واجباً .

ولبيد أقل الشعراء السبعة في استخدام الأصوات المجهورة ، فقد بلغت نسبتها عنده ٢٠,١٥ ٪ ، وبلغت نسبة الأصوات المهموسة عنده ٢٩,٨٥ ٪ ، وفي تصوري أن هذا أمر بدهي أيضاً ، ذلك أن قصيدة لبيد - على حسب رواية ابن الأباري - بلغت ثمانية وثمانين بيتاً منها أحد عشر بيتاً تحدث فيها عن قومه وقبيلته ، وسبعة وسبعون بيتاً تحدث فيها عن الأطلال الدارسة ، ثم وصف فيها ناقته ، ثم تحدث عن نفسه ومناقبه ومآثره ، ومن هنا يمكن القول أن قصيدة لبيد قد غلبت فيها الذاتية أيضاً ، وإنه راح يصور قدراته الوصفية تارة ، ومناقبه الخلقية تارة أخرى . فغلبة الجانب الذاتي عند لبيد كانت سبباً في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وانخفاض نسبة الأصوات المجهورة .

ولعل البيئة التي نشأ فيها لبيد كانت سبباً في ارتفاع الأصوات المهموسة نسبياً ، فأبوه ربيعة المقترين ، وعمه عامر ملاعب الأسنة ، ومعاوية معود الحكماء ، وعبيدة الوضاح وهو صدوق بر <sup>(٣)</sup> . فالمكانة الاجتماعية المرموقة التي كان يحظى بها لبيد ، فرضت عليه أن يكون وقوراً ومن

<sup>(١)</sup> د. إبراهيم عبد الرحمن محمد - قضايا الشعر في النقد الأدبي - دار العودة - بيروت الطبعة الثانية - ١٩٨١ ص ٧٠ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> د. إبراهيم عبد الرحمن - السابق - ص ١٢٢ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٠٧ .

الوقار غرض الصوت . ومن هنا زادت الأصوات المهموسة نسبياً في قصيدته ، وانخفضت الأصوات  
المجهورة نسبياً أيضاً :

ولقد تقاربت نسبة الأصوات المهموسة عند أربعة من الشعراء ، هم امرؤ القيس ، وطرفة  
بن العبد ، وعنترة ، وليبد . فما الذي يجمع بين هؤلاء الشعراء الأربعة ؟ وما الرباط الذي يربط بين  
قصائدهم ؟ .

قراءة القصائد الأربعة تظهر أن سمة الذاتية ، والحديث عن النفس ، سيطرتا على الشعراء  
الأربعة في هذه القصائد . بينما كان الحديث إلى الغير وعن الغير هو الملمح الواضح في القصائد التي  
ازدادت فيها نسبة الأصوات المجهورة ، قصائد عمرو بن كلثوم وزهير والحارث بن حلزة .



## ب - الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي :

والمقصود بالتكرير الصوتي هنا التضعيف ، أي تضعيف صوت من أصوات الكلمة ، وتكرير فاء الكلمة وعينها .

### (١) التضعيف :-

مرت مقولة ابن جني الخاصة بتضعيف العين في نحو كَسُر ، وقطع وغيرهما وأن تضعيف عين الكلمة ، تقوية لها ومن ثم تقوية للحدث والفعل ، وقد لجأ الشعراء الجاهليون إلى هذا النوع من التكرير ، لإضفاء مزيد من القوة على الحدث وإحداث تأثير صوتي مقصود .

واستخدام الشعراء للكلمات المضعفة لم يكن على وتيرة واحدة ، بل هناك مقاطع انمازت عن غيرها في كثافة الكلمات المضعفة ، وذلك في المعلقة الواحدة ، فهناك ثلاثة من الشعراء كان وصف الناقة عندهم هو المقطع الأول في نسبة شيوخ الكلمات المضعفة ، وهم على الترتيب في نسبة هذا الشيوخ طرفة بن العبد ، وعنترة ، والحارث بن حلزة .<sup>(١)</sup>

فطرفة شاعر مفتون بناقته ، صنعها على عینه صناعة ، ويختار لها من الأوصاف ما يتناسب معه كفتى من عليه القوم ، له نزواته وملذاته ، كما يختار لها من الأوصاف ما يمكنها من تحمل أسفار الشاعر وتقلباته ، وما يرمز إلى مكانته وعزه ، فوجهها نقي أبيض ، وعيناها حادتان ، وأذناها مرهفتان ، وقلبا حديد يحتمل السفر الشاق في الصحراء . يقول :-

- |                                       |                               |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| كسبت اليماني قدّه لم يحرد             | ٣٠- ووجه كقرطاس الشامي ومشر   |
| بكهنّي حجاجي صخرة قلت مورد            | ٣١- وعينان كالمأويتين استكنتا |
| كمكحولتي مذعورة أم فرقد               | ٣٢- طحوزان عوار القذى قتراهما |
| لهجس خفي أو لصوت مند                  | ٣٣- وصادقتا سمع التوجس للسري  |
| كسامعتي شاة بحومل مفرد                | ٣٤- مؤلتان تعرف العنق فيهما   |
| كمرداة صخر في صفيح مصد <sup>(٢)</sup> | ٣٥- وأزوغ تباض أخذ مللم       |

وإنه في سبيل التعبير عما أراد استخدم ألفاظ مثل لم يحرد ، "عوار" ، "مند" ، "مؤلتان" ، "تباض" ، "مصمد" ، وكلها ألفاظ مضعفة ، وكان الشاعر أراد أن يسبغ من القوة الصوتية لهذه الألفاظ قوة على

<sup>(١)</sup> المقصود بالكثافة ونسبة الشيوخ هذه ، هو نسبة وجود الكلمات المضعفة في كل بيت من أبيات المقطع ، ولي سبيل ذلك تم حصر الكلمات المضعفة في المقطع وقسمتها على عدد الأبيات ، وكانت النتيجة أن نسبة شيوخ الكلمات المضعفة في وصف الناقة عند طرفة ٠,٦٩٦ ، وعند عنترة ٠,٦٩٢ ، وعند الحارث ٠,٥٠٠ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأثيري - شرح التمهيد السبع الطوال - ص ١٧٤ وما بعدها الأبيات من ٣٠ إلى ٣٥ .

ناقته . على أن المتتبع لقصيدة طرفة بن العبد يجد أن استخدام الألفاظ المضعفة قد بلغ أعلى نسبة له عنده في وصف الناقة ؛ حيث بلغت نسبة الألفاظ المضعفة عنده في وصف الناقة ٠,٦٩٦ في كل بيت، بينما بلغت نسبة هذه الألفاظ عنده في الوقوف على الأطلال ٠,٦ في كل بيت ، ونسبتها في الفخر والحديث عن النفس ٠,٥ في كل بيت ، والنسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٥٧٨ في كل بيت ، وهكذا بدا أن حديث طرفة عن ناقته كان حديثاً ملحاً على نفس الشاعر ، فاختار لناقته من الأوصاف ما يدل على القوة مستغلاً في ذلك الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة .

يشارك طرفة اهتمامه بالناقة كل من عنبرة والحارث بن حلزة ، فاما عنبرة فقد حلت محبوبته بأرض الزائرين ، في مكان ناء ويتساءل قائلاً :-

كيف المزارُ وقد تربّع أهلها      بعنيزتين وأهلنا بالغليم ؟<sup>(١)</sup>

ثم يتساءل مرة أخرى قائلاً :-

هل تبلغني دارها شدينة      لعنت بمحروم الشراب مصرم ؟  
خطارة غيب السري مارة      تطس الإكام بذات خف ميثم  
فكأنما أقص الإكام عشية      بقرى بين المسمين مصلّم<sup>(٢)</sup>

فقد وضع عنبرة صفات لناقته حتى تستطيع أن تحصله إلى (عنيزتين) أرض الزائرين التي حلت بها محبوبته ، فناقة عنبرة " شدينة " ، فهي من ذلك المكان من أرض اليمن ، كما أنها " لعنت بمحروم الشراب مصرم " لا لبن فيها وبالتالي لا ولد تخشى عليه أو تتعلق به ، وقد عبر الشاعر بكلمة مصرم بهذا التضعيف ، ليعبر عن انقطاع اللبن بهذه القوة .

وناقته أيضاً (خطارة) ، تخطر بذهنها مرحاً ونشاطاً<sup>(٣)</sup> ، ومتى هذا ؟ بعد أن سارت الليل كله (غيب السري) ، لينال على مدى القوة التي تتمتع بها هذه الناقة ، وهي " مارة " كثيرة حركة اليد وهذا أمدح لها ، وهي تكسر الإكام بقوائم ذات أخفاف أو بوظيف ذات خف<sup>(٤)</sup> ، ميثم ، للمبالغة كأنه آلة للوثم<sup>(٥)</sup> ، والوثم الضرب الشديد بالخف ، يقال وثمت الناقة الأرض بأخفافها إذا ضربتها بها<sup>(٦)</sup> . ويتحدث عن كسرها الأحجار بهذه الأخفاف ، وكان الذي يكسرها ظليم قد تقارب ظفراه " لأنه إذا كان

<sup>(١)</sup> ديوان عنبرة - ص ١٤٤ .

<sup>(٢)</sup> ديوان عنبرة - ص ١٤٦ .

<sup>(٣)</sup> الزوزلي - شرح المملكات السبع - ص ١١٥ .

<sup>(٤)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣١٩ .

<sup>(٥)</sup> الزوزلي - السابق - ص ١١٥ .

<sup>(٦)</sup> ابن الأباري - السابق - ص ٣١٩ .

كذلك كان أصلب لـخفه " « ، وهذا الظليم مصلم ، فلا أنن ظاهرة له . واللافت للنظر في ناقصة عنثرة أمور ، هي :-

١- أنه قد قطعها من كل مايمكن أن تتعلق به ، فلا وليد تحن إليه ، ولا لبن يجهدا إفرازه ، ويعوقها عن السير تجمععه في ضرعها .

٢- أنها ناقصة غير عادية ، فهي تشيطة قوية بعد أن قضت ليلها كاملاً في السرى .

٣- هذه العلاقة الصوتية بين كلمتي مصرم ، مصلم ، والكلمتان دالتان على القطع فهل كانت القطيعة بينه وبين محبوبته عاملاً في اختيار هذه الألفاظ ؟.

لم يشغل وصف الناقة حيزاً كبيراً في معلقة عنثرة ، فعلى حسب رواية الديوان ، وصف عنثرة ناقته في ثلاثة عشر بيتاً ، إلا أن التركيز على الكلمات المضعفة كان واضحاً ، إذ بلغت نسبة الكلمات المضعفة في هذا المقطع ٠,٦٩٢ ، في كل بيت ، بينما كانت النسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٤٩٤ ، في كل بيت ، وبلغت نسبة هذه الألفاظ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ٠,٦ ، في كل بيت ، ٠,٣٩٢ في المقطع الخاص بالفخر والحمامة .

ثالث الشعراء الذين اهتموا بتكثيف الألفاظ المضعفة في أوصاف ناقاتهم الحارث بن حلزة ، فعلى قلة الأبيات التي وصف فيها الناقة إلا أن نسبة شيوع الألفاظ المضعفة عنده قد بلغت ٠,٥ ، في كل بيت ، بينما بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت في المقطع الخاص بالفخر ، ٠,١٢٥ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ، والنسبة العامة لورود هذه الألفاظ في القصيدة قد بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت متساوية في ذلك مع المقطع الخاص بالفخر .

مرت الأبيات التي يتحدث فيها الحارث عن ناقته وقد وردت بها ألفاظ من مثل (دوية) ، (القناص) ، (أتلهى) ، وكل كلمة من هذه الكلمات تؤدي دورها في موضعها ، فكلمة ( دوية ) منسوبة إلى الدو وهي الأرض الواسعة ، فكانما ينسبها إلى الصحراء والمفاوز ، و( القناص ) بصيغة الجمع للدلالة على كثرة من يترصدون للصيد ، و( أتلهى ) أي أن الشاعر يركبها ويتعل بوطئها وسرعتها وحسن ذهابها ونشاطها في شدة الحر .

فالقناص غير القناص ، وأتلهى غير ألهى ، فالاختيار مقصود لهذه الكلمات . وإذا كان طرفه قد فني في ناقته ، فإن امرأ القيس قد فني في غزله ونسائه ، في حين أنه لم يكن محموداً عند النساء ، لذلك كان طبيعياً أن يستخدم امرؤ القيس في غزله كلمات تحمل جرساً صوتياً قوياً فربما يكون

« ابن الأثيري - السابق - ص ٣٢٠ .



في هذا الصوت عوض عن شيء آخر أحس بشيء من الضعف فيه <sup>(١)</sup> ، لذلك جاء حديث امرئ القيس في الغزل مشحوناً بالكلمات المضعفة ، إذ بلغت نسبتها في هذا المقطع ٠,٧٤١ ، في كل بيت وهذه أعلى نسبة في القصيدة كلها ، بينما كانت النسبة في المقطع الخاص بالليل ٠,٦ ، في كل بيت ، وفي وصف الفرس ٠,٥٥٥ ، وفي المقدمة الطليعة ٠,٥ ، وفي المقطع الذي يصف فيه السيل بلغت ٠,٤٥٤ ، في كل بيت . في حين بلغت النسبة العامة في القصيدة ٠,٥٤١ ، في كل بيت . على أن اختيار امرئ القيس لألفاظه اختيار دال وموح ، ففي حديثه عن مغامراته الجنسية يقول :-

فَمِثْلَكَ حُبِّي قَدْ طَرَقْتُ وَمَرَضِعاً	فَالْهَيْئَتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُغِيلٍ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَفَتْ لَهُ	بَشِيقٍ وَشَقٍ عَنَدَنَا لَمْ يُحَوَّلِ
وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكُتَيْبِ تَعَذَّرَتْ	عَلَيَّ وَالَّتْ حَافَسَةً لَمْ تَحَسَّلِ
أَفَاطِمَ مَهلاً بَعْضَ هَذَا التَّنَدُّلِ	وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرَمَعْتُ صُرْمِي فَأَجْمَلِي <sup>(٢)</sup>

فاختيار ألفاظ (لم يحول) ، (تعذرت) ، (لم تحلل) ، (التندل) ، اختيار معبر صوتياً ودلالياً في آن واحد ، فأما من الناحية الصوتية - وهي المعنية في هذا المجال - فقد جاءت هذه الألفاظ المضعفة العين ، دالة على القوة في الفعل والحدث . فكلمة (تعذرت) في سياقها دالة على المدى الذي بلغه دلال محبوبته وتمنعها عليه ، وقد ساهمت القيمة الصوتية الناتجة عن تضعيف صوت الزاي في إبراز هذه الدلالة ، فقد اجتمع في هذه اللفظة التضعيف الدال على قوة الحدث وصوت الزاي - وهو من الأصوات التي تحدث صغيراً عند النطق بها - فخرجت الكلمة دالة على القوة في ذاتها مبرزة هذه القوة في صوت الصغير .

إن سماع هذه اللفظة يجعل المتلقي يتخيل الشاعر وهو يجذب إليه محبوبته جذباً ، وهي تتأبى عليه ، وتتنعم ، وكلما حاول أن يشدها إليه أكثر ، تمنعت عليه أكثر ، وهذا صوت الزاي يصور حركة الشد والجذب الواقعة بين الشاعر ومحبوبته .

وقوله ( لم تحلل ) اجتمعت فيه عوامل صوتية دالة على الحدث ، فبالإضافة إلى هذا التضعيف الذي يقوي دلالة هذا الفعل ، نجد صوت اللام الدال في مجموعه على النفي - (لا-لن-لسم)- يتكرر في لفظ ( تحلل ) ثلاث مرات . وما هذا إلا لتوكيد دلال محبوبته عليه ، والذي يطالبها بالتخلي عنه في قوله " أفاطم مهلاً بعض هذا التندل " ، والذي اجتمع فيه أيضاً تكرير صوت اللام توكيداً للتمنع والدلال .

<sup>(١)</sup> راجع ما جاء في الشعر والشعراء عن رأي النساء في امرئ القيس وما يكرهن منه - ص ٦٣ .

<sup>(٢)</sup> ديوان امرئ القيس - ص ١٢ .

إن الزيادة في نسبة شيوع صوت اللام في مقطع الغزل عند امرئ القيس لتؤكد لجوء الشاعر إلى هذا الصوت ، وتحمله معاناته وأحاسيسه ، إذ بلغت نسبة شيوع هذا الصوت في مقطع الغزل ١١,٦٧٧٪ مقارنة بعدد أصوات المقطع ، حيث بلغت تكرارية أصوات اللام في هذا المقطع ١٥٨ مرة بينما جملة الأصوات في هذا المقطع ١٣٥٣ .

وليبد يحشد في مقطع الغزل - على قلة عدد أبياته - ألفاظاً مضعفة ، ففي قوله :-

بل ما تَنَكَّرُ من نَوَارٍ وقد نأتُ      وتقطَّعت أسبابها ورمامها

يذكر كلمات ( ما تذكر ) ، ( وتقطعت ) ، لينال على تدهور العلاقة بينه وبين محبوبته ، وكأنما ينفي عن نفسه أن تتذكر شيئاً يربطه بنوار ، مستغلاً هذا التضعيف في قوله ( تذكر ) ، كما يستغل ( ما ) التي ظاهرها الاستفهام ، وواقع حالها تقرير ، وكيف تتذكر نفسه نوار هذه ، وقد " تقطعت " - بهذا التضعيف - كل الأسباب التي تربطه بها ، ولعل تضعيف صوت الطاء ، بما فيه من قلقة ليعبر عن الحركة المصاحبة لعملية التقطيع .

لقد تغزل لبید في ستة أبيات ، بلغت نسبة الأصوات المضعفة فيها ٠,٨٣٣ كلمة في كسل بيت ، في حين بلغت النسبة العامة للأصوات المضعفة في القصيدة كلها ٠,٥١١ كلمة في كل بيت ، ولعل هذا التكتيف للأصوات المضعفة في مقطع الغزل عنده مقصود فنياً ، فالأصوات التي يريد أن يعبر عنها الشاعر في هذا المقطع ، يريد أن يعبر عنها بقوة ، فاختر الأصوات المضعفة لتمثل هذه القوة .

وزهير الذي فني في مديح هرم بن سنان ، يريد أن يجعل لنفسه شيئاً في قصيدته فاختر مقطع الأطلال، وأثقله بالأصوات المضعفة ، وكأنما يريد أن يجد ذاته في أحاديثه عن أطلاله . فيقول :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ      بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَتَلِّمْ

فقد حشد في هذا البيت ألفاظاً ثلاثة مضعفة هي ( تكلم ) ، ( الدراج ) ، ( المتلم ) ، وفي اللفظة الأولى ( تكلم ) يحذف الشاعر التاء ، وكأنه يريد أن يجعل أداة النفي ( لم ) أكثر التصاقاً بالفعل البدال على الحدث ، تكلم : ليؤكد نفي الكلام ، فقد استغل الشاعر إذن عاملين هنا لإبداع الدلالة في هذا البيت ، العامل الأول وهو عملية التضعيف لصوت اللام - عين الكلمة - والعامل الثاني حذف التاء ليقرب بين أداة النفي والفعل الذي يريد أن ينفيه .

## (ب) التكرير :-

أفاد ابن جني من ملاحظة الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا : صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا : صرصر <sup>(١)</sup> ، فتوسع فيها ، ونماها ، فيقول " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ما مثلاه <sup>(٢)</sup> ، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الرغزعة ، والقلقلة ، والصلصلة ، والتعقعة ، والصعصعة ، والجرجرة ، والقرقرة ، ووجدت أيضاً ( الفعلي ) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة ، نحو اليشكي ، والجمزي ، والولقي <sup>(٣)</sup> .

ولم تكن ملاحظات الخليل وسيبويه ، ومن بعدهما ابن جني ، ملاحظات انطباعية ، بل كانت نتيجة استقراء لكلام العرب وأشعارهم ، مما جعلهم يحسون بأصوات اللغة وينوقونها ذوقاً يدعو إلى الإعجاب والإعجاب .

والتكرير الصوتي ملحوظ عند امرئ القيس ، إلا أنه واضح بصورة جلية في المقطع الخاص بالغزل ، وكأنه قد قصد إلى هذا التكرار قصداً ، ليحقق هدفاً فنياً أو نفسياً من وراء ذلك ، والأبيات التالية تظهر مدى عناية الشاعر بالتكرير الصوتي ، يقول :-

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى	بنا بطن حنف ذي ركام عققل
إذا التفت نحوي تضوع ريحها	نسيم الصبا جاءت برّيا القرنفل
إذا قلت هاتي نوليني تمايلت	على هضم الكشح ربا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة	ترائبها مصقولة كالسجنجل <sup>(٤)</sup>

فقد عمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ " عققل " ، " المخلخل " ، " مهفهفة " ، " سجنجل " ليعبر من خلال التكوين الصوتي لهذه الألفاظ عما يجيش في نفسه ، وعن معالده الكامنة في الصدر وبين السطور .

فالتكرير الصوتي في كلمة " عققل " يصور المكان الذي ذهب إليه الشاعر مع محبوبته ، والعاشقان يدركان أنهما متبوعان ، فأرادا أن يضللاً طالبيهما ، وذلك بتغطية آثار أقدامهما ، والشاعر يصف هذا بقوله :-

<sup>(١)</sup> ابن جني - الخصال - ٢ / ١٥٤ .

<sup>(٢)</sup> يقصد بذلك الخليل بن أحمد وسيبويه .

<sup>(٣)</sup> ابن جني - الخصال - ٢ / ١٥٥ .

<sup>(٤)</sup> ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .



خرجت بها تمشي تجر وراعنا على أثرينا ذيل مرط مرحل<sup>(١)</sup>

تفعل المعشوقة هذا ، وهما يسلكان طريقاً معوجاً ملتوياً ، تداخلت مسالكه وتراكمت رماله ، وهذا هو قول الشاعر :-

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن حقف ذي ركام عتقل<sup>(٢)</sup>

والتكوين الصوتي للفظه عتقل يدل على هذا المكان ويصوره ، فصعوبة الطريق يصورها صوت القاف الصعب ، والذي تكرر في هذه اللفظة ، كما أن تداخل هذا الطريق يصوره الميزان الصرفي للكلمة ، فكلمة "عتقل" توزن على "فعلن" ، فهذه النون الداخلة والزائدة تصور تداخل هذا الطريق ، كما أن تكرار صوت العين يعبر عن مدى هذا التداخل . فإذا أضيف إلى هذا أن الوزن "معقد" ليصور تعقيد الطريق الذي سلكه الشاعر مع محبوبته ، لظهر واضحاً أن الشاعر قد قصد إلى اللفظة قصداً ليحقق من ورائها هدفاً فنياً . يصف الشاعر محبوبته وصفاً جسدياً ، فيقول :-

إذا قلت هاتي نولين تمايلت  
مُهَفَّةً بِيضاً غَيْرُ مُفَاضِلٍ  
على هَضِيمِ الكَشْحِ رِيّاً المَخْلَلِ  
تَرَانِبُهَا مَصْفُولَةٌ كَالسَّجَنَجَلِ<sup>(٣)</sup>

ومن الأوصاف التي حشدها الشاعر لمحبوبته أنها "ريا المخلخل" والريا "المتلثة لحماً المكتنزة"<sup>(٤)</sup> ، والمخلخل موضع الخلخال ، فموضع خلخالها ملوء لحماً مكتنز ، وهذه صفة محمودة في المرأة ، واختيار اللفظة "المخلخل" ليعبر به عن موضع الخلخال اختيار له ما يبرره من الناحية الصوتية ، والناحية الدلالية .

فأما من الناحية الدلالية ، فالمخلخل غير المتضام وخلخل الشيء جعله غير متضام<sup>(٥)</sup> فالخلخال غير متضام مع موضعه من ساق الأنثى ، فهو مخلخل في حركته ، وحركته تابعة لحركة صاحبه ، كما أن حركة معشوقة امرئ القيس تابعة لحركته ، ثم جاء صوت الخاء المفخم والمكرر ليعبر عن فخامة هذا الموضع من جسد المرأة .

(١) ديوان امرئ القيس - ص ١٤ .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ١٥ .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٨ .

(٥) اللسان والمعجم الوجيز - مادة خلخل .

ثم يصفها بأنها مهففة ، والمهففة " الخفيفة اللحم التي ليست برهلة ولا بضخمة البطن " (١) فاختار لهذه الصفة أصوات الهاء والفاء ، فصوت الهاء يخرج سهلاً ، لا ينجس معه نفس ، وهو صوت مهموس بجاوره صوت مهموس آخر هو الفاء ، عند النطق به يضيق مجرى الهواء عند مخرج الصوت (٢) ، فمثلاً في ذلك بطنها الضامر ، وكشحها الدقيق ، ومحيط وسطها الضيق .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه اللفظة تبدأ بميم مضمومة وتنتهي بتاء مضمومة ، والضممة حركة أمامية ، وكان هذه الضمة تظهر حركة الشاعر ومشوقته ، كل منهما تجاه الآخر ليضمه إليه ، كما تصور أصوات الهاء والفاء جسم هذه المعشوقة . فأما ترائب هذه الفتاة ، فإنها ملساء مصقولة ، إذا أمرت يدك عليها وجدتها كالسجّجل ، ولعل هذه السين تسمع المتلقي صوت حركة يد الشاعر على ترائب هذه المحبوبة ، يوازرها في إبداع هذه الصورة صوت القلقة الناشئ عن صوت الجيم ، والذي تكرر في اللفظة ، كما يوازرها أيضاً في هذا صوت النون والغنة الناشئة عنه .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الكلمة مسبوقة بلفظة " مصقولة " فصفير الصاد يسمع المتلقي صوت حركة اليد على هذه الترائب ، والقف تصور الحركة نفسها وقلقة اليد على هذه الترائب ، فأما الضمة المشبعة المصاحبة للقف فإنها تمثل امتداد الحركة واستمراريتها .

لقد وردت الألفاظ ذات الأصوات المكررة في معلقة امرئ القيس سبع مرات ، واحدة في مقطع الأطلال ، وهي كلمة " قلل " وذلك في قوله :-

تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا      وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ قُلُقُ (٣)

كما وردت كلمة واحدة في المقطع الذي يصور فيه ليلة الطويل وذلك في قوله :-

قُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجُورِهِ      وَارْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلُّ (٤)

ووردت خمس كلمات في المقطع الخاص بالغزل ، هي " جلجل " ، و " عَنَقَل " ، و " المخلخل " ، و " مهففة " ، و " سجنجل " . وقد سبق الحديث عن أربع منها ولم يبق إلا كلمة جلجل والتي وردت في قول الشاعر :-

أَلَا رَبَّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ      وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَذَارَةٍ جُلْجُل (٥)

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٨ .

(٢) اد. إبراهيم أبيس - الأصوات اللغوية - ص ٥٣ .

(٣) ديوان امرئ القيس - ص ٨ .

(٤) ديوان امرئ القيس - ص ١٨ .

(٥) ديوان امرئ القيس - ص ١٠ .

والقصة التي يتناقلها الرواة عن يوم دارة جلجل مشهورة ، والسؤال هل وفّت كلمة جلجل صوتياً بما يتناقله الرواة من هذه القصة ٢.

في تصوري أن الجلبة التي حدثت في ذلك اليوم - كما تقول القصة - يحكيها للمتلقى صوت الجيم المركب المصوت والمصحوب بضجة عشوائية<sup>(١)</sup> وأحداث ذلك اليوم مركبة ، متراكمة ، صاحببتها أصوات ، كأصوات الماء الذي تغتسل فيه الفتيات ، وأصوات الحديث الذي دار بين الشاعر وبينهن ، والذبح والسلخ والشئ ، كل هذه أصوات ، وأصوات عشوائية أيضاً ، صورتها تلك الجيم المكرورة في قول الشاعر " جلجل " .

حالة من الحزن والكآبة تسيطر على عنتره ، وما ذلك إلا لفراق من أحب ، انعكست هذه الحالة على اختياره للألفاظ ، فالليل رغم عتمته إلا أنه يوصف بأنه مظلم ، وكأنها ظلمة فوق ظلمة ، والإبل تأكل نباتاً له حب أسود " حب الخمخ " ، إذا أكلته الغنم قلت ألبانها وتغيرت<sup>(٢)</sup> ، والخلوبة سود ، وسوداها كخافية الغراب الأسحم . إنه حقد من السواد المتراكم بعضه فوق بعض ، وذلك في قوله :-

زُمت ركابكم بليّل مظلم	إن كنت أزممت الفراق فإنما
وسطّ النّيار تسفّ حبّ الخمخ	ما راعني إلا حمولة أهلها
سوداً كخافية الغراب الأسحم <sup>(٣)</sup>	فيها اثنتان وأربعون خلوبة

ليس كل شيء أسود فحسب ، بل في طريقه إلى الجذب أيضاً ، فالأنعام السوداء في الليل المظلم ، تسف حباً أسود ، سوف يقلل من ألبانها ويغيرها ، وما كل هذا إلا لأن محبوبته قد رحلت وتركته يكابد الحياة وحيداً .

التكوين الصوتي لكلمة الخمخ يفي بالتعبير عن هذه النفس الحزينة ، فهذه الكسرات الثلاث ، التي ساهمت في التكوين الصوتي لهذه الكلمة ، تعبر عن النفس المنكسرة الحزينة التي فقدت من أحبت. كما أن صوت الخاء الرخو المهموس والذي تكرر في هذه اللفظة ، لتدل رخاوته وهمسه على هذه الحالة الحزينة المسيطرة على الشاعر ، فالشاعر يهمس بحزنه ، من خلال هذه الخاء ، وصوتها المهموس ، ويصاحب هذا الهمس خنة تترجمه صوت الميم الساكنة ، الواقعة بين الصوتين المهموسين ، وكأن الشاعر يريد أن يهمس مغنياً بالآلة وأحزانه من خلال هذه الأصوات ، أصوات الخاء والميم المكررة . سيطرة اللون الأسود على تفكير عنتره ، سيطرة لافتة للنظر ، فهل كان الإحساس العميق بالحزن سبباً دفع الشاعر لأن يرى كل شيء في هذه الحياة أسود ؟ أم أن سواد بشرته ، ومعاناته بسبب

<sup>(١)</sup> سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٣ .

<sup>(٢)</sup> شرح ديوان عنوة - ص ١٤٤ .

<sup>(٣)</sup> ديوان عنوة - ص ١٤٤ .



هذا السواد ، دفع الشاعر لأن يسبغ صفة السواد على كل شيء ، وأن يبرز هذه الصفة ، كنوع من رد الاعتبار لهذا اللون ؟ لذلك يركز الشاعر على وصف الليل - وهو أسود - بأنه مظلم ، ويصف الغذاء الذي تتناوله الأنعام بالسواد ، ويصف الأنعام نفسها بأنها سوداء ، بل داكنة السواد .

فإذا كان السواد عيباً ، فالحياة نفسها سوداء ، وهذا الليل يمثل هذا السواد ، ومصادر التغذية سوداء ، حب الخمخم أسود ، وهو غذاء الأنعام ، والأنعام سوداء ، وهي غذاء للبشر ، فمن يعادي اللون الأسود ، فليعاد الحياة كلها . وليمت جوعاً .

تتأكد سيطرة اللون الأسود على عنقزة في حديثه عن الظليم الذي شبه الناقة به وذلك في قوله :-

فكَأَنَّمَا أَقْصُ الْإِكَامَ عَشِيَّةً      بِقَرِيبٍ بَيْنَ الْمُسْمِينَ مُصَلِّمٌ  
تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ كَمَا آوَتْ      حَزَقَ يَمَانِيَّةً لِأَعْجَمَ طَمَطُمٌ<sup>(١)</sup>

يقول " تأوي إلى هذا الظليم صغائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلى راع أعجم عبي لا يفصح ، شبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبشي ، وقُلُوصُ النعام بإبل يمانية ، لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر ، وشبه أويها إليه بأوي الإبل إلى راعيها ، ووصفه بالعبي والعجمة لأن الظليم لا نطق له"<sup>(٢)</sup>

إنه دفاع آخر عن السواد ، فالظليم أسود والراعي أسود ، والنعام سود أيضاً . فماذا بقي للأبيض يمكن أن يفاخر به ؟

لقد جمع عنقزة للراعي صفتين ، الأولى السواد والثانية عدم القدرة على النطق فهو عبي لا يفصح ، فهل استطاعت كلمة " طمطم " أن تحمل مراد الشاعر إلى المثقلين ؟

في الواقع أن شخصية الراعي هذه ليست إلا شخصية عنقزة ، فهو ذلك العبد الأسود الذي يرعى لقبيلته ، والذي أفقده القدرة على النطق والكلام فقدان محبوبته ، أنه عبي نفسي وليس عيباً فسيولوجياً ، إنه عبي بسبب الظروف التي وضع فيها ، والتي أفقدته محبوبته ، فشخصية الراعي إذن هي شخصية عنقزة ، ولجوء عنقزة إلى أصوات الإطباق - المفخمة - محاولة منه إلى تخفيف صورة هذا الراعي ، فلقد تكررت هذه الأصوات خمس مرات في البيتين السابقين ، صوتان منها في كلمة (طمطم) وحدها ، التي هي وصف لكلمة (أعجم) والمقصود بكلمة أعجم راع حبشي أسود .

<sup>(١)</sup> ديوان عنقزة - ص ١٤٦ .

<sup>(٢)</sup> الزوزلي - شرح المعلقة السبع - ص ١١٥ ، ١١٦ .

وصف الراعي بصوتين مفخمين ، ولكن الراعي مكسور النفس ، فلابد من التعبير عن هذا الانكسار ، والكسرة التي تكررت ثلاث مرات في كلمة " طمطم " تحمل عن الشاعر هذا الانكسار . لقد حملت كلمة (طمطم) نفسية عنبرة يبعديها المتأقضيون :

البعد الأول وهو الإحساس بالفخار لأنه فارس عظيم وهذا ترجمه صوت الطاء المفخم والمكرور ، والبعد الثاني وهو الإحساس بالانكسار وهذا ترجمته الكسرة المكرورة مرات ثلاث في هذه الكلمة التي تتكون من أربعة أصوات ، ثلاث منها مكسورة والرابع ساكن !!.

يحاول عنبرة أن ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويسمعه أصوات الأبطال الذين يعانون أهوال القتال ، وتحمل كلمة " تغمغم " عن الشاعر هذا العباء ، فيقول :-

في حومة الموت التي لا تستكي غمراتها الأبطال غير تغمغم

فصوت الغين " الاحتكاكي المصوت " (١) ، والذي تكرر مرتان في كلمة " تغمغم " وتكرر أربع مرات في البيت ، ينقل إلى المتلقي جو الميدان ، يؤازره في هذا الغنة الناتجة عن صوت الميم والذي تكرر خمس مرات في البيت ، كما يؤازره صوت الشين الذي يحدث " ضجة عشوائية " (٢) عند النطق به ، ويؤازره أيضاً صوت التاء ، وهو صوت انفجاري تكرر في البيت سبع مرات ليصور الموقف المتفجر في ميدان المعركة.

فالشكيل الصوتي لكلمة " تغمغم " ، بل التشكيل الصوتي للبيت كله ، نقل إلى المتلقي ميدان المعركة ، فالضجة الناتجة عن صوت الشين ، والانفجارات الناتجة عن صوت التاء ، والغنة الناتجة عن صوت الميم - ذي الرنين - (٣) ، والاحتكاك الذي تظهره أصوات ، التاء والهاء والحاء والغين (٤) ، كل ذلك ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويجعله يعيش أحداثها .

وإذا كانت كلمة " تغمغم " قد ساعدت على تصوير جو المعركة تؤازرها في ذلك أصوات أخرى في البيت فإن كلمة " تحمحم " التي وردت في قول الشاعر :-

فازرو من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمحم

(١) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٨ .

(٢) سليمان العاني - السابق - ص ٥٧ .

(٣) سليمان العاني - السابق - ص ٥٩ .

(٤) سليمان العاني - السابق - ص ٥٦ ، ٩٤ ، ٩٤ ، ٥٨ على التوالي .

قد صورت حالة الحصان أثناء المعركة ، فصوت الحاء الاحتكاكي المصوت ، والمسبوق بصوت التاء الانفجاري ، والذي مهد له بصوتي الزاي والثين وهما من أصوات الصفير ، كل هذا يصور للمتلقى الحالة التي عليها حصان الفارس في ميدان المعركة .

اشترك عنقرة مع امرئ القيس في عدد الكلمات التي وردت عندهما ، فكل منهما قد أورد سبع كلمات ، سبقت الإشارة إلى الكلمات التي وردت عند امرئ القيس . وكلمات عنقرة هي : " الخمخم " ، و " ططم " ، و " قمقم " ، و " عرمرم " ، و " تخمخم " ، و " تحمحم " ، و " ضمضم " .

إلا أن امرئ القيس قد ذكر خمساً من كلماته في المقطع الخاص بالغزل ، وعنقرة نثر كلماته في قصيدته كلها ، والشيء اللافت للنظر عند عنقرة أن ثلاثاً من كلماته تصف أصواتاً وهذه الألفاظ هي : " ططم " ، " تخمخم " ، " تحمحم " ، واسماً لعلم " ضمضم " واسماً لمكان " قمقم " واسماً لبنات ، " الخمخم " ، ووصفاً دالاً على الكثرة " عرمرم " . والذي ورد في قوله :-

طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً  
يَأْرِي إِلَى حَصْدِ الْقِسِيِّ عَرْمَرَمٌ<sup>(١)</sup>

وذلك في معرض حديثه عن حصانه وعن بلائه في المعركة ، إذ يقول " مرة أحمل عليه على الأعداء فأحسن بلاتي ، وأنكى فيهم أبلغ نكاية ، ومرة انضم إلى قوم أحكمت قسيهم وكثر عددهم " <sup>(٢)</sup>

وإذا كان المعنى القاموسي لكلمة عرمرم هو الكثير <sup>(٣)</sup> ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤيد هذا المعنى ، فالراء وهو أحد أصواتها ، صوت مكرر ، وقد تكررت في الكلمة مرتان ، في إشارة واضحة إلى الكثرة ، ولقد مهد الشاعر لتكرار صوت الراء في اللفظة بتكرار هذا الصوت أربع مرات ، في الشطر الأول من البيت ، ليؤكد من خلال تكرار هذا الصوت "المكرر" ، هذه الكثرة غير المعهودة لقسي الأعداء .

ثالث الشعراء في هذا المجال هو طرفة بن العبد ، فقد وردت عنده أربع كلمات بها هذا التكرار الصوتي ، اثنتان منها في الغزل وردتا في قوله :-

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدُ شَادِنٌ  
مُظَاهِرٌ سِطَاطِي لَوْلِي وَزَبْرَجَدٌ  
خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ  
تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِّ يَرِ وَتَرْتَدِّي<sup>(٤)</sup>

(١) شرح ديوان عنقرة - ص ١٥٠ .

(٢) الزرزنبي - شرح المعلقات السبع - ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) ابن الأباري - شرح القصائد السبع - ص ٣٤٤ .

(٤) ابن الأباري - السابق - ص ١٣٩ وما بعدها



حيث يصف محبوبته بأنها ظبي أحوى قوي واستغنى عن أمه ، يلعب وقد تحلت وترينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، وأن هذه الظبية قد خذلت أولادها ، وذهبت مع صواحبها ترعى في أرض ذات شجر ، وأنها لطول عنقها تتناول أطراف الأراك وترتدي بأغصانه .<sup>(١)</sup>

فالمحبة التي يتحدث عنها الشاعر قد استغنت عن أمها ، وخذلت أبناءها وتركتهن ، وفرغت إلى نفسها وإلى حبيبها ، - وهذا ما يريده الرجل من المرأة ، يريد منها ألا يشغلها عنه والد ولا ولد ، إذ يريد ما خالصة له - وأن هذه المحبوبة ، ذات عنين سوداوين ، وشفتين حمراوين تضربان إلى السواد ، وقد ترينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، لترداد جمالاً في عين من أحبها .

وقد أضفى الشاعر على محبوبته نوعاً من التخميم ، وذلك بتكرار ثلاثة من أصوات الإطباق في وصف المحبوبة ، وذلك في كلمات " ينفض " ، " مظاهر " ، " سمطى " ؛ كما أسمع المتلقي صوت احتكاك العقدين عندما تتحرك صاحبتيهما من خلال صوت المين في كلمة " سمطى " وصوت الزاي في كلمة " زبرجد " ، والذي مهد له صوت الشين في كلمة " شادن " .

وقد جاءت كلمة لؤلؤ ، بصوت اللام المكررة ، والذي قال عنه العلماء أن الأصل فيه الترقيق<sup>(٢)</sup> ، لترمز إلى رقة هذا العقد الذي تتحلى به المرأة ، ومعها صوت الهمزة ، وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس<sup>(٣)</sup> ، لتمثل محطات في سياق هذا العقد الرقيق ، سُمها إن شئت عقداً أو علامات كالتى في المسبحة لتضيف جمالاً إلى جمال هذا العقد .

يصف الشاعر محبوبته بتلك الأوصاف ، وعلى الفور تلح عليه ( خولة ) ، فيأتيه صوت الخاء مطيعاً فيقول :-

خَذُولٌ تُرَاعَى رَبُّرَباً بِخَمِيلَةٍ      تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

ومن اللافت للنظر في هذا البيت ما يلي :-

١ - تكرار صوت الخاء مرتين من بين خمس وأربعين مرة ورد فيها هذا الصوت خلال القصيدة البالغ عددها مائة بيت وثلاثة أبيات .

<sup>(١)</sup> راجع لي شرح الشين الزوزني - شرح المطلق السبع - ص ٦٦ ، ٦٧ وابن الأنباري في شرح القصائد السبع ص ١٣٩ وما بعدها . وقد ذكر الزوزني في معنى خذول أي خذلت أولادها ، وهذا أقرب إلى طبيعة البيت من المعنى الذي ذكره ابن الأنباري للخذول حيث قال الخذول التي خذلت صواحبها وأقامت على ولدها .

<sup>(٢)</sup> د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٦٠ .

<sup>(٣)</sup> د. إبراهيم أنيس - السابق - ص ٨٣ .

٢- تكرار صوت الراء سبع مرات ، وهو صوت مكرر بطبعه ، ليناسب الأفعال التي وردت في البيت والتي تفيد صيغها التكرار ، مثل (تراعى) ، (تأول) والتي أصلها (تتأول) ، وهي أفعال دالة على الحال والاستقبال مما يدل على إمكانية تكرار الحدث .

٣- التكوين الصوتي لكلمة (ربرب) تكوين موح ، فإذا كان الربرب هو القطيع من الظباء ، وأن محبوبة الشاعر واحدة من هذه الظباء ، فلا بد من إضفاء صفات الفخامة والحيوية على هذه الظباء ومن ثم على محبوبته ، وتولى صوت الراء هذا التفتيح ، فهو في هذا الموضع صوت مفخم <sup>(١)</sup> ، وأن هذه الفخامة تتفجر شباباً وحيوية ، وتولى صوت الباء هذا الجانب ، فهو صوت انفجاري شديد <sup>(٢)</sup> ، وهكذا جمع الشاعر لمحبيته تنفق الشباب وحيويته ، فهي " شادن " وروعة الجمال و فخامته ، فهي (مظاهر سطحي لؤلؤ وزبرجد) ، كما أنها حواء أيضاً " وفي الحي أحوى " .

والكلمة الثالثة عند طرفة وردت في قوله :-

وَأَرْوَعَ نَبَاضٌ أَحَدٌ مَلَمَلٌ  
كَمِرْدَاةٍ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمَّدٍ <sup>(٣)</sup>

حيث يصف قلب ناqqته ، والململم المجتمع الخلق الشديد الصلب <sup>(٤)</sup> ، وقد تولت حركتي الضمة الواقعتان على الميم الأولى والأخيرة جزءاً من الإحياء بهذا الاجتماع ، ونطق الميم الساكنة الواقعة في وسط الكلمة يصاحبه ضم الشفتين ، كرمز موح بهذا الاجتماع أيضاً ، فأما باقي صفات القلب فقد تولى صوت الصاد والذي تكرر ثلاث مرات في هذا البيت في حين أنه قد تكرر إحدى وأربعون مرة في القصيدة كلها ، تولى هذا الصوت إضفاء صفة الفخامة على هذا القلب كما تولى أيضاً الإحياء بصوت دقات القلب ، أليست الصاد من أصوات الصغير ١٢ .

والكلمة الرابعة عند طرفة هي كلمة جمجمة والتي وردت في قوله :-

وَجُمُجْمَةٌ مِثْلُ الْعَلَاءِ كَأَنَّمَا  
وَعَى الْمُتَلَقَّى مِنْهَا إِلَى حَرْفٍ مَبْرَدٍ <sup>(٥)</sup>

هذه هي الكلمات الأربع التي وردت عند طرفة ، اثنتان منها في الغزل ، وواحدة في وصف قلب الناقة ، وواحدة اسم لجزء من أجزاء ناqqته وهي ( الجمجمة ) .  
وزهير يستخدم كلمتين فيهما تكرير صوتي ، فأما الأولى فهي كلمة " ضمضم " ، وهي اسم لعلم جاء في قوله :-

<sup>(١)</sup> راجع د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٦٢ .

<sup>(٢)</sup> راجع د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٥٢ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٧٩ .

<sup>(٤)</sup> الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٧٩ .

<sup>(٥)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٧٣ .

لَعَمْرِي لَنَعَمَّ الْحَيُّ جَزَّ عَلَيْهِمْ  
بما لا يَوَاتِيهِمْ حَصِينٌ بِنُ ضَمَمٍ<sup>(١)</sup>.

وأما الكلمة الثانية فقد وردت في قوله :-

وَمَنْ يَوْفٍ لَا يَنْمَمُ وَمَنْ يَفُضُّ قَلْبُهُ  
إلى مُطْمئنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمِّمُ .

يمدح زهير هرم بن سنان والحارث بن عوف بوفائهما بعهدهما ، ويريد أن يسمع الناس جميعاً هذا المديح ، فيحشد لهذا كماً من أشباه الصوائت ، ربما لم يجتمع في بيت آخر ، فقد ورد صوت الميم ثمانين مرات ، والنون أربع مرات ، واللام أربع مرات ، والراء مرتين ، فقد وردت أشباه الصوائت في هذا البيت تسع عشرة مرة ، وهي نسبة تقرب من نصف عدد الأصوات الواردة في البيت .

إن هذا الحشد لأشباه الصوائت مقصود فنياً ، مقصود لإسماع الدنيا وفاء المدوحين ، ومقصود لإسماع الدنيا نتيجة الوفاء " ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم " .

وإذا كان المعنى الدلالي لكلمة يتجمجم هو يتردد ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤدي هذا المعنى أيضاً ، فهذا صوت الجيم والذي تكرر مرتين وهو ، صوت من أصوات القلقة ، يوحي بهذا الاضطراب وهذا التردد الذي تعنيه كلمة يتجمجم ، وقد مهد الشاعر لهذا الاضطراب وهذا التردد بأصوات أخرى تدل على القلقة أيضاً ، كصوتي القاف والباء في قوله " قلبه " ، وصوت الطاء في " مطمئن " ، وصوت الباء في " البر " . كما يشترك صوت الراء في الإيحاء بهذا المعنى ، إذ " يتكسون هذا الصوت بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً " <sup>(٢)</sup> ، فاللسان يتردد على اللثة تردداً سريعاً حتى يتمكن من النطق بصوت الراء ، وكأن هذا التردد يوحي باللفظة الآتية " يتجمجم " التي جمعت صوتين من أصوات القلقة .

واستخدم عمرو بن كلثوم كلمة واحدة في حديثه عن الخمر، وذلك في قوله :-

مُسَعَّشَةً كَأَنَّ الْخُصَى فِيهَا  
إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِيناً<sup>(٣)</sup>

حيث يصف الخمر بأنها مزوجة بالماء ، وأن فيها احمراراً ، وكأنها من شدة حرمتها التي فيها نور هذا النبات الأحمر، فإذا ما شربناها سخينا وجدا بعقائل أموالنا وذلك على اعتبار أن ( سخينا ) من السخاء<sup>(٤)</sup>.

<sup>(١)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٧٥ .

<sup>(٢)</sup> د. كمال بشر - علم اللغة العام - الأصوات - ص ١٢٩ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٧٢ .

<sup>(٤)</sup> راجع الزوزلي - شرح المعلقة السبع - ص ١٩٣ . ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٧٢ .



والمقصود بكلمة مشعشة أنها ممزوجة بالماء ، جاء في اللسان " ظل شعشع أي ليس بكثيف ومشعشع أيضاً كذلك " <sup>(١)</sup> ، فكان الخمر قد خف تركيزها عند خلطها بالماء ، وهذه الضجة العشوائية <sup>(٢)</sup> التي يثيرها صوت الشين المكرر في هذه اللفظة ، تظل على حالها ولا يقطعها ويخفف من حدتها إلا صوت العين الذي يظهر في هذه الحالة على " شكل فجوة صامتة " <sup>(٣)</sup> ، وكان هذه الفجوة الصامتة تخفف من حدة الضجيج الذي يثيره صوت الشين ، كما خففت الماء حدة الخمر ومن كثافتها .

ولم يستخدم كل من ليبيد والحارث بن حلزة هذا النوع من الألفاظ ولا غرابة في هذا ، فكل شاعر خصائصه الأسلوبية التي تميزه عن غيره من الشعراء هذا بصفة عامة ، وفي حالة ليبيد والحارث ابن حلزة على وجه الخصوص فإنه يمكن القول أن الميل الواضح للصنعة عند ليبيد ، وحرصه على توضيح فكرته دفعاه للبعد عن استخدام هذا النوع من الألفاظ ، وفي حالة الحارث بن حلزة ، فإن مكان إنشاد القصيدة كان سبباً واضحاً في بعد الشاعر عن هذا النوع من الألفاظ ، لقد أراد الحارث أن يكون حديثه لدى الملك واضحاً لا لبس فيه ولا غموض ، ولا يخضع لوشاية الواشين .

---

<sup>(١)</sup> اللسان - مادة ( شع ) .

<sup>(٢)</sup> سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

<sup>(٣)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٩٩ .

## ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للألفاظ

"والراجع أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة . ويمكن أن تشهد الدليل على ذلك بوضوح في أسماء الأصوات" (١)

لا شك أن لكل فنان أدواته التي يعبر بها ، والتي ينقل من خلالها إحساسه للآخرين ، واللغة أداة الكاتب - شاعراً كان أو ناثراً - لنقل هذا الإحساس ، إلا أن لغة النثر غير لغة الشعر ، " فالأولى إشارية عقلية ، والثانية إيحائية قلبية " (٢) ، ولا أريد أن أسير في ركب الذين يزعمون أن للشعر ألفاظاً خاصة ، أو أن هناك ألفاظاً لا تصلح للاستعمال الشعري ، ولكنني أريد أن أوضح أن اللغة الشعرية تتخطى " الحدود المألوفة والمعتادة في لغة الخطاب المباشر ، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع " (٣) ، وذلك لأن لغة الشعر هي لغة " التصوير المكثف " ، والخيال المتعلّق الخلاق ، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي ، أو تغوص في الأعماق ، هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه ، ولكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات " (٤) ، وهل كانت المعاناة في قراءة الشعر ونقده إلا من أجل البحث عن هذا الجمال ، المتكامل العلاقات ، المتناغم الأصوات (٥) .

وعمل المبدع يكاد ينحصر في محاولة وضع يده على الطاقات الكامنة في اللغة ليفجرها محدثاً دويماً هائلاً وتأثيراً مقصوداً ، فالقصيدة " موضوع لغوي من نوع خاص ، واللغة توظف فيها على نحو متميز ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماماً خاصاً للوحدة اللغوية للعمل الشعري " (٦) ، فالاهتمام باللغة في واقع الحال اهتمام بالعمل الأدبي كله ، فاللغة ليست هي وسيلة التعبير والخلق فحسب ، بل هي " موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات ، كائناً ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائناً ذا صوت يحمل صورة ، وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمّل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبي ، إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه " (٧) .

(١) د. مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - ١٩٥٩ - ص ٣٢١ .

(٢) د. عبد القادر الرباعي - (قراءة الشعر القديم) طاقة اللغة وتشكيل المعنى - مجلة فصول - المجلد الرابع عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٥ ص ١٠٥ .

(٣) د. عبد القادر الرباعي - فصول - السابق نفس الصفحة .

(٤) د. عبد القادر الرباعي - السابق - ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٥) د. محمد الربيعي - لغة الشعر المعاصر - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الرابع - ص ٦٢ .

(٦) د. محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - ١٩٧٨ - ص ٣٢ ، ٣١ .

وإذا كانت اللغة هي جوهر النص ووعاءه من جانب ، فهي من جانب آخر حدث لساني وأن هذا الحدث اللساني ما هو إلا " تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة ، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح لبعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنسه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع" (١) . فالمبدع يختار أدواته التي يصل من خلالها إلى عمق المتلقي ، عقلياً ووجدانياً ، والأدوات هنا الألفاظ التي تعبر عن الفكرة ، وتحمل الشحنة العاطفية ، لذلك "فاختيار المبدع لألفاظه ، يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة (٢) ، والشاعر على وجه الخصوص " لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدع في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأنيه منظومة غالباً (٣) . فاختيار المبدع لألفاظه ليس اختياراً عشوائياً تشوبه العفوية والاعتباط ، وإنما هو اختيار مقصود ، يسعى من خلاله إلى التأثير في المتلقي ، وعملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي" (٤) ، فالعمل الأدبي مشترك بين مبدعه ومتلقيه ، ويقع في منطقة وسطى بينهما ، ويحاول المبدع أن يجذب المتلقي إلى دائرة الفهم ، والدكتور نصر حامد أبو زيد يقرر أنه يفهم " المؤلف بقدر توظيفه للغة، فهو - من جانب - يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها (٥) .

إلا أن المبدع لا يرضى من متلقيه مجرد الفهم ، بل يريد أن " ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه ، فيثري تجربته الخاصة ، ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وبمفهوم علم النفس يمكن القول أنها تصل بين الأنا والأنث من خلال الوسيط اللغوي (٦) وعلى هذا فهناك في أي نص جانبان " جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة (٧) .

(١) د. عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب - دار سعاد الصباح - الطبعة الرابعة - ١٩٩٣ - ص ٩٦ .

(٢) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ١٤٥ .

(٣) د. مصطفى سويرف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف - ١٩٥٩ - الطبعة الثانية - ص ٢٩٤ .

(٤) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - ص ١٧١ .

(٥) د. نصر حامد أبو زيد - الميرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - أبريل ١٩٨١ - ص ١٤٥ .

(٦) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - ص ١٧١ .

(٧) د. نصر حامد أبو زيد - الميرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - أبريل ١٩٨١ - ص ١٤٧ .



وإذا كان هذا البحث يتوجه بالدراسة والتحليل إلى نصوص من الشعر القديم ، وإذا كانت لغة الشعر " لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي " (١) ، فإنها من ناحية أخرى " لغة مفاجئة ، وهي أكثر مفاجأة من لغة النثر " (٢) ، فقد حاول الشاعر الجاهلي استكناه طاقة اللغة مستغلاً العامل الصوتي ، وعنصر المفاجأة ، وذلك ما سوف تظهره الصفحات التالية من خلال هذه النقاط :-

#### ١- دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي .

#### ٢- دلالة أسماء النساء .

#### ٣- التصريح .

### (١) دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي :-

يعتبر طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة " (٣) ، فاللفظة ذات المقاطع المتعددة تضيف إحساساً بالفخامة (٤) ، وإن كانت فخامة كاذبة أو جوفاء في بعض الأحيان ، وذلك عندما لا تراعي فيها الدقة في الاستخدام ، والدوران مع الأصل ، ففهم الكلمة تابع لفهم الأصل ، " ونحن نفهم الألفاظ كما نفهم الأصدقاء على ضوء الأصول " (٥) ، إلا أن هذا الفهم ينبغي أن يحاط بسيّاج من الحذر ، فالتفريق هنا بين اللغة العادية ولغة الشعر أمر حتمي " فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع ، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها " (٦) ، فالشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يتساق مع طبيعته الإيحائية ، إذ أن اللغة في الإطار الشعري " لا تمثل وجهاً واحداً لدلالة واحدة وأنها - أي اللغة - تصطنع لغة أخرى تتوالد من داخل النمط الأدائي المعروف ، وهم ( أي المتعاملون باللغة ) يتقبلون ذلك التوالد ليصبح قسّم اللغة في دلالتها المحدودة من حيث قدرته على توليد دلالة تتجاوز الدلالة الأولى " (٧) ، فالألفاظ في السياق الشعري أصوات رامزة ، ترمز إلى معان قابعة خلف هذا الرمز غنية بالإيهامات ، من هنا كان لزاماً على المشتغلين بالأدب والنقد التفريق " بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة ، وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها ، لأنه إذا كانت الكلمات مجرد إشارات إلى أشياء ملموسة فإنها يمكن أن تصبح رموزاً لكل المعاني الكامنة في هذه الكلمات ، وهذه هي الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب

(١) رمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٠ - ص ٣٢ .

(٢) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - دار المعارف - ١٩٨٨ - ص ٥١ .

(٣) د. محمد العبد - السابق - ص ٥٦ .

(٤) جورج واطسن - الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د. محمد مصطفى بدري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ - ص ١٣٩ .

(٥) جورج واطسن - الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د. محمد مصطفى بدري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ - ص ١٤٢ .

(٦) رمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - ص ٢١٧ .

(٧) د. رجاء عيد - دراسة في لغة الشعر - منشأة المعارف بالإسكندرية - د.ت - ص ٦٧ .

خاصة <sup>(١)</sup> ، وينهم كثير من النقاد اللغة على أنها " العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها ، وبين الشيء المادي الذي تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وأبعاده والتي تناسب السياق الأدبي الواردة فيه <sup>(٢)</sup> .

ومن هذا المنطلق نتجه هذه الصفحات للبحث عن الدلالة الرامزة للكلمات ، ذات المقاطع الطويلة، في سياقها الأدبي ، مولية وجهها صوب أصول الكلمات ، ففهم الكلمات كفهم الأصدقاء ، يقوم على ضوء من معرفة الأصول .

وبعد طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة <sup>(٣)</sup> فعمرو بن كلثوم يستخدم كلمة "اشمخرت" استخداماً دالاً رامزاً في قوله :-

وأعرضت الإمامة واشمخرت<sup>٤</sup>      كأسيافٍ بأيدي مُصلّتين<sup>(٥)</sup>

ورغم أنه بالإمكان رد الكلمة إلى الأصل ( ش . م . خ ) ، ورغم ما في هذا الشموخ من معاني الظهور والعلو والارتفاع ، إلا أن كلمة " اشمخرت " تبقى لها دلالتها الصوتية الرامزة ، والتي استمدتها من هذه الهمزة الموطنة لهذا الشموخ ، ومن هذه الرائ ، والصوت الذي يحمل في طياته معنى التكرار ، ثم يرد هذا الصوت مشدداً ليضيف إلى التكرار تكراراً آخر ، وكأن الشاعر يضيف إلى شموخ الإمامة شموخاً بتكرار صوت الرائ ، ثم يضيف إليه شموخاً آخر بتضعيف الصوت الدال على التكرار لتظهر الإمامة عالية شامخة ، وكأن الشاعر يريد أن يشخصها في أعين المتلقين ، فيرسم لها صورة صوتية ، تتأزر فيها حركة الفتح التي تكررت ثلاث مرات مع المعنى التابع خلف الأصل " ش . م . خ " ، وثالثاً مع زيادة صوت الرائ ورابعاً مع تضعيف هذا الصوت ، وتتأزر كل هذه الأدوات لتعبر عن معنى ، أو قل - إن شئت - لتعرض صورة للإمامة في عيون الناظرين ، والتي يزيد من وضوحها ذلك التشبيه الذي ورد في الشطر الثاني من البيت ، ليبرزها أمامنا فتراها العين من خلال الكلمات فإذا أضيف إلى هذا أن صوت الشين " يظهر في هيئة ضجة عشوائية يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠ م/ث <sup>(٦)</sup> ، وإذا عرفنا أيضاً " أن تسجيل نبضة الضجة العشوائية للشين أعلى من تسجيلات

<sup>(١)</sup> د. لييل راغب - المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العجوة - مكتبة مصر - د.ت - ص ٨٥ .

<sup>(٢)</sup> د. لييل راغب - السابق - ص ٨٦ .

<sup>(٣)</sup> د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٥٦ .

<sup>(٤)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٨٣ .

<sup>(٥)</sup> د. سليمان المعاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ترجمة د. ياسر الملاح - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ( ١ ط ) - ١٩٨٣ - ص ٥٧ .

معظم الاحتكاكيات الأخرى<sup>(١)</sup> لتأكد لنا أن الشاعر قد قصد إلى هذه الكلمة قصداً بكل قيمها الصوتية ممثلة في حروفها وحركاتها ، ليصل من خلالها إلى ما يصبو إليه معنوياً ودلالياً ورمزياً .

ملاحظة أخرى يمكن إضافتها إلى ما سبق ، وهي ورود صوت الخاء مفتوحاً - وهو مفخم - يليه صوت الراء الذي " يفخم حيث وجد في جوار الفتحة بنوعيتها "<sup>(٢)</sup> ، ليزيد صورة اليمامة فخامة وشموخاً ، كما أن اختتام الكلمة بهذا الصوت الانفجاري - التاء -<sup>(٣)</sup> والذي يبلغ مداه عندما يقع في آخر الكلمة ١٥٠-٢٠٠ م/ث<sup>(٤)</sup> ليفجر كل الطاقات الكامنة في اللفظة حسبما أراد الشاعر .

مرة أخرى تمتلئ أنن المتلقي ضجيجاً ، وذلك من خلال صوت الشين التي يوردها ابن كلثوم في قوله :-

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ      عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا  
إِذَا عَصَّ النَّقَافُ بِهَا أَشْمَازَتْ      وَلَتَهُمْ عَشَوْرَةٌ زَبُونَا<sup>(٥)</sup>

والعرب تستعير للعز اسم القناة<sup>(٦)</sup> ، والتثقيب التقويم والتسوية ، والنقاف حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم به الشيء المعوج<sup>(٧)</sup> ، وأشمازت نفرت<sup>(٨)</sup> ، ولعل هذا النفور قد استمدته من صوت الشين المتنافر مع صوت الزاي ، حيث أن كلا الصوتين احتكاكي لثوي<sup>(٩)</sup> ، وأن احتمالات التقائهما قليلة<sup>(١٠)</sup> .

فالشاعر يريد أن يقرر أن هناك نفاراً واقعاً لا محالة بينهم وبين من يريد أن يفرض سيطرته وسيطرته عليهم ، واستعان على إثبات هذا بكلمة أشمازت ، حيث إن أصلها الثلاثي يحمل هذا المعنى ، معنى التنافر ، كما أن تكوينها الصوتي يحمل نفس المعنى ويعبر عنه ، وذلك من خلال التنافر الحادث بين صوتي الشين والزاي الواردين في هذه اللفظة ، وقد قبح ابن سنان الخفاجي توالي الحروف القريبة المخرج ، وعنده أن الناظم عليه أن يتجنب " تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام ، كما أمرنا -

(١) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

(٢) د. سليمان العاني - السابق - ص ٥٥ .

(٣) د. كمال محمد بشر - علم اللغة العام " الأصوات " - دار المعارف بمصر - " ط ٦ " - ١٩٨٠ - ص ٩٨ .

(٤) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٧٢ .

(٥) ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٤٠٤ .

(٦) الزرذني - شرح المعلقة السبع - مكتبة المعارف - بيروت - ١٩٨٨ - ص ١٧٨ .

(٧) اللسان - مادة نف .

(٨) اللسان - مادة شمر .

(٩) د. كمال محمد بشر - علم اللغة العام " الأصوات " - ص ١٢٠ .

(١٠) راجع سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ١٢٣ ، ١٢٤ - حيث قام بعمل جدول لاحتمالات التقاء السواكن ظهر من خلاله ضعف التقاء الزاي مع الشين .



والكلام لابن سنان - بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة ، بل هذا في التأليف أقيح ، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع<sup>(١)</sup> ، ولم يفتن ابن سنان إلى أن هذا المسلك في إيراد الحروف القريبة المخرج يمكن أن يكون مقصوداً لغرض فني يريده الشاعر أو الكاتب ، كما ظهر من استخدام عمرو بن كلثوم لكلمة (اشمأزت) وكما يظهر أيضاً في استخدامه لكلمة (عشوزنة زبوناً) حيث إن الأصل الثلاثي لكلمة عشوزنة يدل على الصعوبة والصلابة<sup>(٢)</sup> ، والشاعر يريد أن يثبت أن محاولة المعاس بعزتهم وكرامتهم أمر صعب المسلك ، وذلك لصلابتهم وشنتهم ، وأنهم سيواجهون من يحاول ذلك مواجهة عنيفة سيكون لها دوي هائل ، فاستعان على توصيل هذه المعاني باستخدام هذه الكلمة - عشوزنة - التي لها من أصلها الثلاثي ما يؤيد هذا المعنى ، كما أن تكوينها الصوتي يؤكد هذا المعنى ويقويه ، فهذه الكلمة تبدأ بصوت العين ، والعين عندما تكون بادئة ، تصاحبها " فرقة تتبعها ضجة عشوائية ويتراوح مدى الضجة بين ٤ - ٥ م/ث<sup>(٣)</sup> ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إبراز الفرقة التي تحدثها محاولة النيل من عزته وعزة قومه وصورها بهذه الفرقة التي يحدثها صوت العين الوارد في بداية كلمة (عشوزنة) ، ثم يتمازح هذا الضجيج العشوائي الحادث من صوت العين مع الضجيج العشوائي المصاحب لصوتي الشين والزاي<sup>(٤)</sup> ، لتتلقى الأذن ضجيجاً متراكماً متوالياً ، مرة من العين ، وأخرى من الشين ، وثالثة من الزاي ، وهذا الضجيج عشوائي يصعب السيطرة عليه ، فعند النيل من عزة الشاعر وقومه ، تثار فرمان يصعب ردها أو السيطرة عليها.

لقد استغل الشاعر الطاقات الكامنة في أصوات العين والشين والزاي لينقل إلى المتلقي صورة صوتية - إن صح التعبير - يبرز مقصود الشاعر من خلالها واضحاً وجلياً . كما استغل هذا التمازج بين صوتي الشين والزاي ، الذي يثبت تمازج أخلاق الشاعر وقومه مع محاولة النيل من عزتهم ، وتختتم الكلمة بصوت الناء الانفجاري ، ليبين الأثر العظيم والدوي الهائل الذي سيحدث لا محالة عندما تمس كرامتهم أو يعتدي عليهم ، ويؤكد هذا الزعم أن الشاعر قد وصف " عشوزنة " بكلمة " زبون " التي تبدأ بصوت الزاي كما بدأ البيت التالي بكلمة عشوزنة حيث قال :-

عَشَوَزَنَةُ إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنْتَ      تُنْقُ قَفَا الْمَتَّقِّ وَالْجَبِينَا<sup>(٥)</sup>

(١) ابن سنان الحفاجي - مر القضاة - دار الكتب - بيروت - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ١٧ .

(٢) ابن منظور - اللسان - مادة (عشر) .

(٣) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٩٨ .

(٤) راجع سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ . فقد أثبت أن للشين والزاي ضجيجاً عشوائياً عند النطق بهما .

(٥) راجع تريب ابن الأباري لمعلقة عمرو بن كلثوم - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٠٤ .

ولا تخفى دلالة كلمة أرنت الصوتية ، وتعصيدها لكلمتي " عشوزنة " ، " زبون " لإظهار المعنى ، كما لا تخفى دلالات تكرار صوت القاف والذي وصفه ابن جني - كما مر سابقاً - بأنه صلب فقد تكرر في البيت الأخير أربع مرات ، منهم مرتان مشددتان ، فكانه تكرر ست مرات .

ويصف امرؤ القيس شعر محبوبته ، فيصور للمتلقى صوتياً ودلالياً وذلك حيث يقول :-

وَفَرَّعَ يَغْشَى الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ      أَثِيثٍ كَقَنْبَرِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ  
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْرِراتٌ إِلَى الْعَلَا      تَضِلُّ الْمَدَارِي فِي مُتْنِي وَمُرْسَلِ<sup>(١)</sup>

فكلمة متعثل التي وردت في البيت الأول تحمل أكثر من دلالة صوتية رامزة ، ترمز إلى صفات شعر محبوبته والتي يمكن أن تحدد فيما يلي :-

١- الدلالة المعجمية ، فتعثل العنق أي كثرت شماريخه وعثكل اليهودج أي زين<sup>(٢)</sup> ، فقد جمعت الكلمة بين الكثرة والزينة ، والكثرة نلمحها في كلمة أثيث التي تدل - فيما تدل - على الكثرة ، فالأثاثة، والأثوثة: الكثرة والعظم من كل شيء<sup>(٣)</sup> ، فأما الزينة فقد صرح بها الشاعر في رواية ابن الأنباري حيث يقول :-

وَفَرَّعَ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ      أَثِيثٍ كَقَنْبَرِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ

كما نلمحها فيما وصف به الشاعر هذا الشعر ، فهو شعر أسود ، فاحم ، وطويل ، فهو يغشي المتن لطوله وربما لشدة سواده أيضاً .

لقد جمعت كلمة المتعثل بين الكثرة والزينة ، وكان الشاعر قد أنهى بها البيت ليؤكد من خلالها صفات هذا الشعر .

٢- تنوع مخارج حروف الكلمة وتداخلها ، فقد جمعت بين صوت العين وهو صوت حلقى ، وصوت الميم وهو صوت شفوي مروراً بما بين الأسنان فالأسناني فالحنكي الطبقي<sup>(٤)</sup> ، إذ مرت هذه الكلمة بالجهاز الصوتي كله بدءاً بالشفاه وانتهاءً بالحلق ، حيث بدأت بصوت الميم وهو صوت شفوي ، فصوت التاء وهو صوت أسناني ، فالعين وهو صوت حلقى ، فالتاء وهو صوت يخرج من بين الأسنان، فالكاف وهو صوت يخرج من أقصى الحنك ، فاللام وهو صوت أسناني .

<sup>(١)</sup> ديوان امرؤ القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف بمصر - ط ٤ - ص ١٦، ١٧

<sup>(٢)</sup> اللسان - مادة عثكل

<sup>(٣)</sup> اللسان - مادة أث .

<sup>(٤)</sup> راجع سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، الجدول الذي أعده لخصائص ومخارج السواكن ص ٤٩ وكذلك الدكتور كمال

محمد بشر - علم اللغة العام - الأصوات ص ٩٣، ٩٤ ، والدكتور إبراهيم أبيس - الأصوات اللغوية فصل الأصوات الساكنة

ومخارجها وصفاتها ص ٥١ وما بعدها .

إن هذا التداخل بين أصوات اللفظة والنتائج عن تداخل مخارج هذه الأصوات ، يدل على تداخل شعر المحبوبة وتشابكه ، كما أن كثرة عدد الأصوات المكونة لهذه اللفظة حيث بلغت ستة أصوات ، وتصبح ثمانية إذا أضيفت إليها ( ال ) يدل على غزارة هذا الشعر .

٣- إن مقاطع اللفظة لتتآزر معاً كي ترسم صورة توضيحية لهذا الشعر، فقد بلغت مقاطعها خمساً ، بدأت بمقطعين قصيرين هما الميم المضمومة والناء المفتوحة ، فمقطع طويل واحد مكون من العين المفتوحة والناء الساكنة ، فمقطعين قصيرين هما الكاف المكسورة واللام حرف الروي المكسور<sup>(١)</sup> وكان المقطعين القصيرين الأولين يصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، ويصور المقطع الطويل طوله واسترساله على كتفها ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج واستقراره<sup>(٢)</sup> ، وكان حركة الضمة الواقعة على المقطع الأول تمثل بداية ضم خصلات هذا الشعر بعضها إلى بعض ، بينما تمثل حركة الفتح ارتفاع هذا الشعر إلى أعلى ، أما الكسرة الواقعة على المقطعين الأخيرين فتُمثل الانكسار الحادث في عملية رفع الشعر إلى أعلى ثم على الكتف فالظهر ، فوجود مقطعين قصيرين عقب ذلك المقطع الذي أبرز طول شعرها ليظهران استرسال الشعر إلى أسفل على ظهر المعشوقة ويؤكد هذا الزعم امران:-

( أ ) أن المقطع القصير الأخير يمكن أن يتحول إلى مقطع طويل لوقوعه في آخر البيت وإشباع حركة الكسرة الواقعة على اللام ، وتطبيع كلمة المنعكَل عروضياً يبين هذا " ٥//٥///٥/ " ، فقد تحولت اللام إلى مقطع طويل لوقوعها آخر البيت لتظهر استرسال هذا الشعر إلى أسفل وتبين طوله .

(ب) ما تحمله كلمة " أثيث " من معنى ، فقد جاء في اللسان :- أثث الشيء : وطأه<sup>(٣)</sup> فقد أصلحت هذه المرأة شعرها ، بمشطها وأدواتها ، وجملته في عيون الناظرين ، أو أنها قد خرجت لتوها من بين يدي مصنف ، أعد شعرها هذا الإعداد الخاص ، والتي تأزرت الأصوات المعبرة في رسم صورته .

٤- لقد خرجت هذه المرأة مبدية زينتها - شعرها - فإذا بالهواء يعبث بهذا الشعر المصنف بعناية فائقة فيتطاير للطفه ونعومته مع الهواء ، ويصور الشاعر تلاعب الهواء بهذا الشعر مستخدماً تكرار صوت الناء ثلاث مرات ، وهو صوت احتكاكي ، وكأنما قصد الشاعر إلى إسماع المتلقي صوت مس الهواء لهذا الشعر وعبثه به من خلال هذا الصوت ( صوت الناء ) .

وبذلك يكون الشاعر قد نقل المتلقي إلى حيث يريد ، أو نقل إليه ما يريد ، فأراه شعر محبوبته رأي العين ، وأسمعه صوت تطاير هذا الشعر عندما يعبث به الهواء ، إلا أن امرأ القيس لا يكتفي بذلك، بل يعرض على رفيقه-الذين خاطبهما في أول الحديث بقوله قفا-صورة أخرى لهذا الشعر في قوله:-

(١) د. محمد عبد . إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) ابن منظور - لسان العرب - مادة أث .



## غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعَلَا      تَضِلُّ الْمَدَارِي فِي مُنْتَهَى وَمُرْسَلِ

لكن يحيى بن حمزة لا تعجبه كلمة (مستشزرات) ، فيذكر في طرازه أنه قد " عيب على امرئ القيس قوله [غدائره مستشزرات إلى العلا ] لما في مستشزرات من التناثر المورث للنقل والبشاعة " (١). فقد جمعت بين حروف متقاربة المخرج ، وبذلك لا تنطبق عليها شروط الفصاحة التي عدها ابن سنان في سر فصاحته (٢). إذ يجب أن تتألف اللفظة من حروف متباعدة المخارج والذي تريد أن تشير إليه هذه الدراسة ، أن الشاعر قد قصد إلى هذا قصداً ، فقد مر في التعليق على كلمة متعطل ، أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت تطاير شعر محبوبته ، فأراد أن يستكمل الفكرة في هذا البيت ، فحشد لذلك أصوات السين والشين والزاي والتاء لتتعاون هذه الأصوات ليسمع المتلقي صوت تطاير هذا الشعر وصوت احتكاكه . لقد قصد الشاعر إلى كلمة مستشزرات لدلالة صوتية رامزة ومعبرة ، والتي تظهر من :-

( أ ) الدلالة المعجمية للكلمة إذ تدل على التهيئة والتوطئة والترتيب ، فهي بذلك تتفق مع كلمة أثيث التي وردت في البيت السابق ، فقد جاء في اللسان أن الشزر بمعنى القتل إلى فوق ، والحبيل المشزور المفتول (٣) ، والمداري جمع المدري وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (المشط) . فقد صور هذا الشعر بأنه مجذول مرفوع إلى أعلى ، كما وضع من الدلالة المعجمية لكلمة مستشزرات ، وكما أوجت الضماتان في كلمة ( غدائره ) ، بهذا الضم والجدل.

(ب) إن المقاطع الصوتية لكلمة مستشزرات تظهر صفات هذا الشعر (٤) ، ففي هذه الكلمة خمسة مقاطع صوتية ، منها أربعة مقاطع طويلة ، ومقطع واحد قصير ، ومن اللافت للنظر أن المقطع القصير يقع في وسط الكلمة ، يسبقه مقطعان طويلان ويليه مقطعان ، وكان المقطعين الأولين يظهران ارتفاع الشعر إلى أعلى ، والمقطع القصير يظهر اعتدال الشعر واستوائه على الرأس ، والمقطعان الطويلان الأخيران يظهران استرسال الشعر إلى أسفل كما عبرت عنه كلمة " مرسل " . وإذا نظرنا إلى الزمن الذي يستغرقه كل صوت من أصوات كلمة مستشزرات لوجدناه كالآتي (٥) :

(١) يحيى بن حمزة - الطراز - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان - د.ت ٢٤٤/٣.

(٢) ابن سنان الخفاجي - سر الفصاحة - ص ٦٤.

(٣) ابن منظور - لسان العرب - مادة شزر .

(٤) كلمة مستشزرات مقاطعها كالآتي ( ٥/٥//٥/٥/ ) فالجيم المضمومة والسين الساكنة مقطع طويل ، والتاء المفتوحة والشين الساكنة مقطع طويل ، والزاي المكسورة مقطع قصير ، والراء المفتوحة مع المد المقطع طويل والتاء المتوالة مقطع طويل .

(٥) راجع سليمان العاني التشكيل الصوتي في اللغة العربية صفحات ٥١ ، ٧٥ ، ٧٢ ، ٥٧ ، ٥٥ ، ١١٥ ، ٧٢ ، ٥٢ على الترتيب .

م = من ٧٠ - ٩٠ م/ث .	ز = من ١٠٠ - ١٦٠ م/ث
س = من ١٠٠ - ١٧٠ م/ث	ر = من ٨٠ - ١٠٠ م/ث الحركة الطويلة للنتيجة من مد الراء ٢٢٥ - ٢٥٠ م/ث
ت = من ٤٠ - ٦٠ م/ث	ث = ٤٠ - ٦٠ م/ث
ش = من ١٢٠ - ١٧٠ م/ث	ن ( الناتجة عن التتوين ) = من ٨٠ - ١٠٠ م/ث

ومعنى هذا أن المدى الزمني للمقطع الأول يستغرق من ١٧٠ - ٢٦٠ م/ث ، والمقطع الثاني من ١٦٠ - ٢٣٠ م/ث ، والمقطع الثالث من ١٠٠ - ١٦٠ م/ث ، والمقطع الرابع من ٣٠٥ - ٤٥٠ م/ث والمقطع الأخير من ١٢٠ - ١٦٠ م/ث .

فالمدى الزمني للمقطع الأول يبين بداية ارتفاع الشعر إلى أعلى ، يليه المقطع الثاني الأقل فسي مداه الزمني لينتفح مع التدرج للوصول إلى المقطع الثالث الذي يكاد يستوي الشعر ليبدأ فيه الانحدار إلى أسفل حتى " يغشى المتن أو يزينه " فيبلغ المدى الزمني لقضاء في المقطع الرابع معبراً عن ذلك الطول غير العادي لهذا الشعر ، ثم يكون المقطع الخامس أقل من المقطع الرابع ، فالشعر كاد يصل إلى منتهاه ، وبعبارة أخرى لقد كان المدى الزمني للمقاطع الصوتية معبراً تعبيراً دقيقاً عن شعر محبوبية امرئ القيس ، فلو جمعنا المقطعين الأول والثاني لكان مجموعهما أقل من المقطعين الآخرين اللذين يصوران انسياب الشعر إلى أسفل على الكتفين والظهر ، فالمدى الزمني للمقطعين الأول والثاني من ٣٣٠ - ٤٩٠ م/ث ، والمدى الزمني للمقطعين الآخرين من ٤٢٥ - ٦١٠ م/ث أما المقطع الذي يصور خط سير الشعر فوق الرأس فهو ثابت ويتراوح مداه الزمني من ١٠٠ - ١٦٠ م/ث . هذا من ناحية طول الشعر ، ومن ناحية محاولة الشاعر أن ينقل صوت حركة شعر محبوبته عندما يتلاعب به الهواء ، عابثاً به وبخصلاته ، فقد عبر عنه أيضاً بالأصوات المكونة للفظه مشتسرات ، حيث بدأت هذه الكلمة بصوت الميم وهو صوت له رنين وانتهت بصوت التتوين ، والنون صوت له رنين أيضاً ، وجاء في ثباياها صوتا الشين والزاي وهما صوتان لهما ضجيج <sup>(١)</sup> عشوائي يتناسب مع الصوت والحركة الناجمة عن تطاير هذا الشعر ، وصوت التاء الذي تكرر في هذه اللفظة وهو صوت انفجاري ، وصوت السين الذي يشترك مع الشين والزاي في أنهم جميعاً من أصوات الصفيير .

إن التنافر بين صوتي الشين والزاي يعطي صورة لهذا الشعر الذي عبث به الهواء فتطاير وتنافرت شعيراته ، أو كأنها قد تنافرت .

نرى هل يمكن أن يلام امرؤ القيس على استخدام هذه الكلمة المتنافرة الحروف ، أم أنه وجد أن هذه الكلمة هي التي تستطيع أن تحمل دقته الشعورية وشحنه العاطفية لتنتقلها إلى المتلقي ، يريد هذا أن

(١) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٧ .

احدا لا يستطيع أن يتهم امرأ القيس بأنه كان يجهل امكانات لغته وطاقاتها التعبيرية ، كما لا يمكن لأحد أن يتهمه بعدم الفصاحة ، وذلك لأن مقاييس الفصاحة إنما وضعت بعد عصر امرئ القيس ، وكان الشعر الجاهلي أحد أهم المصادر التي اعتمد عليها اللغويون في وضع هذه المقاييس ، ويصف طرفة بن العبد ناqqته أوصافاً تجعل بعض النقاد يتخفون منه موقفاً ، إذ يشكون في صحة نسبة الأبيات التي يصف فيها ناqqته ، ويرون أن هذه الأبيات قد دست عليه دساً ، وزجت في قصيدته زجاً ، فليست منه في شيء ، وليس منها في شيء ، وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقاة إلى غيرها من المعاني والأشياء .<sup>(١)</sup>

ليس من هدف هذه الدراسة الوقوف كثيراً أمام هذه الأقاويل التي تجاوزها الزمن كما تجاوزها واقع الدراسات الأدبية المعاصر ، إلا أنني أريد أن ألقت النظر إلى نقطتين :-

الأولى : أن الناقاة بالنسبة لطرفة تعني أمرين ، الأول أنها جزء من حياته الخاصة والعامة ، والثاني أنها طعامه ، طعامه الذي يلتذ لتأوله ، كما يلتذ عند تقديمه إلى الأضياف .

الثانية : أن طرفة بن العبد من أبناء الطبقة المترفة في المجتمع ، فهو جليس الملوك ، ونديمهم ، ومقصد الناس وملأهم .

فإذا سلمنا بهذا ، فأي غرابة في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن جزء من حياته الخاصة حديثاً لا يتفق فهمه لعامة الناس فعلى سبيل المثال هل يفهم عامة الناس اليوم مكونات السيارة وأسماء أجزائها وإذا عرفوا فهل يستطيعون تقديم أوصاف دقيقة لتلك المكونات ، لا شك أن الذي يستطيع معرفة مكونات السيارة الخبير بها ، بل الخبير الذي يعرفها ويعشقها ، كما كان يعشق طرفة ناqqته .

وأي غرابة أيضاً في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن طعامه ، وكيف أعد هذا الطعام إعداداً خاصاً يتناسب مع شرفه وشرف من يتناولون هذا الطعام ، وأي غرابة في أن يذكر أسماء أجزاء معينه يحبها من ذبيحة إعتاد أن يذبح مثلها وأن يتناول لحمها . وأخيراً أي حديث يمكن أن يشغل أبناء الطبقات المترفة في المجتمع إلا الحديث عن اللهو واللعب ، والسفر والترحال ، والطعام والشراب .

إذا أضيف إلى كل هذا شغف الشاعر القديم بالوصف ، إذ كان يصف ويستغرق في الوصف لكل ما تقع عليه عيناه ، زالت كل غرابة عن أوصاف ناqqة طرفة .

<sup>(١)</sup> من هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور طه حسين . راجع حديث الأربعاء ٥٨/١ - ٩٤ - د.ت - دار المعارف بمصر .



لقد كان طرفة بن العبد شاعراً بدوياً ، وعندما تحضر كان البحر وجهته ، فهو البيئة الحضارية القريبة ، فشبه الإبل التي تحمل محبوبته بالسفن حيث قال <sup>(١)</sup> :-

كَأَنَّ حَدَّ وَجِّ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةً      خَلَايا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ تَدْرِ  
صَدَوَلِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَاسِينَ      يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي  
يَسْقُ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التَّرَبُّ الْمُفَايِلُ بِالْيَدْرِ

ولا شك أن كلمات مثل عدولية ، وحيزومها تجعل المتلقي يحس بنوع من الدهشة إزاءها ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك " أبيات من الشعر تعبر مقدماً عن كل ما كنا على وشك النطق به كما لو كنا نقرأ أفكارنا قبل أن نتعثر في الكلمات ، وهناك أبيات أخرى نعيد قرائتها وتشعر بتلك النوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها في العقول وهذه الأبيات جميعها تبقى في مكانها وتحكم تنوعها وتجولها القوة التي تعتبر من أقوى القدرات تأثيراً وهي القدرة على التشكيل - هي قدرة المهندس " <sup>(٢)</sup> . وهذا طرفة بن العبد ، يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الكلمات ، لراحة محبوبته الطاعنة ، وأبياته من هذا النوع الذي يحس القارئ تجاهه بذلك النوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها . ومن التناسق الذي يقيمه الشاعر بين الكلمات ، هذا التفاهم بين كلمات عدولية ، ويجور ، فكلمة عدولية تنتمي إلى الأصل الثلاثي " ع د ل " ، والعدل نقيض الجور ، ومن يعدل يهتدي ؛ كما أن عدل عن الشيء يعدل عدولاً وعدلاً : حاد وعن الطريق جار <sup>(٣)</sup> فهي كلمة قد جمعت معاني الجور والهداية على السواء .

والتعبير كله يرمز إلى صعوبة اللحاق بتلك المحبوبة ، التي رحلت على مثل هذه السفن العظيمة ، التي لا تكون بالتأكيد إلا في بحور عظيمة ، فكيف اللحاق بها ، والملاح يتعمد تضليل الذين يحاولون تتبعه فيجور عن الطريق المعتاد أو يعدل عنها إلى طريق غير مألوفة ولا معروفة ، وتارة أخرى يرجع إلى هذه الطريق المعروفة المألوفة ، إذ يعدل إليها والسفينة تتصف بهاتين الصفتين ، الجور والعدل ، فهي عدولية ومن ثم فهي طيبة ، تطيع ملاحها تجور معه عندما يريد أن يجور ، وتهتدي معه عندما يريد أن يهتدي .

لقد كانت كلمة عدولية هذه هي المدخل لفهم البيت بل ربما لفهم المقطع كله ، ففي ضوء هذه الكلمة يسهل علينا فهم بكاء الشاعر المتواصل الذي جاء في أول قصيدته عندما قال " وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد " <sup>(٤)</sup> .

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٤ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> لوجينيا دولف - القارئ العادي ل ترجمة الدكتور عقيلة رمضان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ - ص ٢٥ .

<sup>(٣)</sup> ابن منظور - لسان العرب - مادة ( عدل ) .

<sup>(٤)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

فسبب بكاء الشاعر اليأس من الوصول إلى العشيقَة الطاعنة ، فالسفينَة وملاحها يعنّان في تضليل الشاعر ، فالسفينَة عدولية والملاح يجور ويهتدي .

والتحليل الصوتي لكلمَة عدولية يجسد مأساة الشاعر ، فنطق هذه الكلمة يستغرق الجهاز الصوتي كله من الحلق إلى الشفاه ، فالعين حلقى والواو شفوي ، وكأن بعد المدى بين الحلق والشفاه يرمز إلى بعد ما بين الشاعر وعشيقته الطاعنة ، كما أن لفظة خولة تحمل نفس الدلالة فالخاء صوت حلقى والواو صوت شفوي ، وكان صوتيات لفظة خولة تحمل في طياتها معنى هذا البعد والنأي .

وإذا كانت مخارج أصوات كلمتي " عدولية ، وخولة " تحقق البعد والنأي الحادث بين الشاعر ومحبيبته، فإن صفات أصوات كلمة " عدولية " لتحقيق فجيعَة الشاعر لهذا البعد ، فأصوات هذه اللفظة كلها جهورية <sup>(١)</sup> ما عدا التاء فهي صوت شديد انفجاري ، وهو الصوت الأخير في اللفظة تعقبه النون الناتجة عن التوين ، وكأن الشاعر يصرخ بأعلى صوته من خلال هذه اللفظة لسمع الناس جميعاً فجيعته ، وقد تسمع " المالكية " " خولة " مع من يسمع ، فيرق له قلبها ، ثم يكون الصوت الأخير-التاء- انفجارياً وكأن الشاعر ينفطر وينفجر بسبب هذا الفراق ، وصوت النون الحزين النواح يبكي فجيعَة الشاعر وآلامه ، فأما كلمة حيزوم والتي وردت في قول الشاعر :

يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حِيزُومَهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَاسِلُ بِالسِّدِّ

فقد جاءت في اللسان بمعنى الصدر أو وسط الصدر ، إلا أن الأصل الثلاثي لهذه اللفظة يلقي بظلاله في هذا السياق ، فالحزم ضبط الإنسان أمره ، والأخذ فيه بالثقة <sup>(٢)</sup> ، فإذا كانت السفينة " عدولية " والملاح " يجور بها طوراً ويهتدي " إلا أن الأمر في النهاية تحت السيطرة ، منضبط ، يأخذ فيه بكل الثقة .

ولعل التحليل الصوتي لهذه الكلمة يكشف لنا عن بعض جوانبها ، فقد بدأت بصوت مهموس هو صوت الحاء وانتهت بصوت مهموس أيضاً هو صوت الهاء ، وكلاهما صوت حلقى ، وبها أربعة أصوات مجهورة هي الياء والزاي والواو والميم ، وكأن الكلمة تحاكي شكل صورة السفينة ، فصوتاتها المهموسان يمثلان بداية الانحناء لتكوين الصدر ونهايته ، لذا بدأت الكلمة وانتهت بصوت مهموس ، فأما الأصوات المجهورة فتمثل تدرج الانحناء الحادث من جانبي السفينة لتكوين صدرها .

<sup>(١)</sup> راجع في هذا الدكتور كمال محمد بشر-علم اللغة العام-الفصل الرابع ص ١٠٠ وما بعدها ، وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس في الأصوات اللغوية ص ٥١ وما بعدها ، وسليمان العاني في التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٩ .

<sup>(٢)</sup> ابن منظور - لسان العرب - مادة حزم .

فالكلمة إذا مقصودة ، مقصودة لدلالاتها المعجمية ، ومقصودة لعلاقاتها في سياق القصيدة ، ومقصودة لدلالاتها الإيحائية التي ترسم صورة واضحة لمقدم السفينة وهي تسبق حباب الماء .

ويصف طرفة عيني ناقتة وصفاً موحياً ، ويرسم لها موقعاً بالصوت والصورة معاً ، حيث يقول:-

وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ اسْتَكْنَتَا  
يَكْهَفِي حِجَابِي صَخْرَةٌ قَلْتُ مَوْرِدِي

إذ أراد أن يثبت لعيني ناقتة صفاءً ، ونقاءً من الأقداء ، فقال " كالمأويتين " والمأويتان المراتان ، فكان المرأة نسبت إلى الماء لصفاتها (١) ، والحديث عن التشبيه بالمرأة يقودنا إلى قول امرئ القيس :-

مَهْفَقَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَّةٍ  
تَرَانِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ (٢)

والسجنجل المرأة ، والسجنجل أيضاً قطع القضة وسبائكها (٣) ، فلماذا اختار امرؤ القيس السجنجل صفة للمرأة ، واختار طرفة الماوية صفة لها ؟.

إن الإجابة السهلة تقول لقد اختار امرؤ القيس السجنجل تمثيلاً مع القافية ، فقد اضطر إلى ذلك إضطراراً ، فلم يكن في موضع اختيار ، وقد يجاب بأن امرأ القيس اختار صفة للمرأة تتمشى مع غرضه ، بينما اختار طرفة صفة أخرى أيضاً تتمشى مع غرضه . لكن النظرة المتأنية تكشف أبعاداً أخرى لهذا الاختيار ، أبعاداً يتسارق فيها المعنى المعجمي مع الدلالة الصوتية لهذه الكلمات ، فقد اختار طرفة لفظاً يتفق مع الصفاء الذي يريد أن يثبت لعيني ناقتة ، فيه من نسبته إلى الماء ، وسهولة مخارجه ، ما يؤكد هذا الانسياب الصافي الذي يراه الشاعر في عين ناقتة .

ولعل التكوين الصوتي لكلمة ( المأويتين ) يؤكد هذا الصفاء ، فضلاً عن نسبتها إلى الماء الصافي بطبيعته لوجوده في صخرة في قلب الجبل " لأن الماء في الصخرة أصفى له " (٤) ، فالقلت يردها ماء المطر ، ولو وردها الناس لكدروها (٥) ، فضلاً عن هذا الصفاء الطبيعي ، اختار كلمة تبدأ بصوت الميم وتنتهي بصوت النون ، وهما صوتان أنفيان ، لهما رنين ضعيف ، يصور انسياب الماء إلى هذه ( القلت ) ، فلو كان الماء شديداً لكان سيلاً ، ولجرف في طريقه كل زبد وغث . وهذا المد الذي أعقب صوت الميم يشي بطول مجرى انسياب الماء إلى ( القلت ) ، وهذا صوت السواو القريب

(١) ابن منظور - لسان العرب - مادة ( موا ) .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .

(٣) ابن منظور - اللسان - مادة ( سجل ) .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٧٥ .

(٥) ابن الأثيري - السابق - ص ١٧٦ .



المخرج من صوتي الميم والتون ، فهو صوت شفوي ، يقع بين ألف المد والياء ، كما يقع صوت التاء ، وهو صوت أسناني ، بين يائين ، وذلك تخفيفاً لجهرة الأول ( الواو ) ، وانفجارية الثاني ( التاء ) ، لیسع المتلقي صوت انسياب الماء سهلاً ، وبراء صافياً لا يكره شيء .

واختيار امرئ القيس لكلمة السجندل اختيار مقصود ، فإذا كانت هذه الكلمة تعني المرأة من جانب ، وتعني سبائك الفضة من جانب آخر ، إلا أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت ملامسة يديه لترائب محبوبته ، وذلك عبر صوت السين ذي الصفير ، وهو صفير هامس يتناسب مع صوت إمرار الكف على الترائب المصقولة ، كما ترسم أصوات الجيم والتون والجيم واللام حركة الكف على تلك الترائب ، جيئة وذهاباً ، ارتفاعاً وانخفاضاً .

إن الشاعر ليلجأ إلى الأصوات للتعبير عما بداخله ، وذلك لأنه يدرك " أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمانته طاقة تعبيرية فذة " <sup>(١)</sup> ، يمكن للمتلقي أن يكشف من خلالها عن " العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها " <sup>(٢)</sup> ، وقد رأينا أن كلا من طرفة وامرئ القيس قد اختار لفظاً حمله مشاعره من ناحية ، وحمله مؤثرات حسية من ناحية أخرى ، ورغم أن الدلالة المعجمية للفظتين واحدة ، إلا أن اختيار كل منهما لألفاظه قد اختلف ، ذلك أن الاختيار لم يتم على أساس الدلالة المعجمية فقط ، فقد تدخل عامل آخر ، هو الدلالة الصوتية ، التي انحاز إليها الشاعر لما لها من طابع إيحائي بارز ، إذ أن " الطابع الإيحائي البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ، وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة ، ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة " <sup>(٣)</sup> .

إن عملية الاختيار الموحى للألفاظ جزء من العملية الشعرية ذاتها ، فاختيار طرفة لألفاظ مثل ( استكننا - كهفي - حجاجي ) في قوله :-

وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ اسْتَكْنَتَا  
بِكُهْفِي حِجَاجِي صَخْرَةٍ قُلْتُ مَوْرِدِي .

اختيار موح ، فكلمة استكن بأصلها الثلاثي الدال على الوقاية والحفظ والاستتار والصون والإخفاء من ناحية ، والدالة على البياض من ناحية أخرى ، فقد جاء في اللسان : الكنة والاكتنان : البياض <sup>(٤)</sup> . وكان الشاعر يريد أن يثبت صفتين لعيني ناقته من خلال هذه الكلمة ، صفة الصفاء والنقاء والبياض ،

<sup>(١)</sup> د. صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة - ١٩٩٢ - ص ٢٥ .

<sup>(٢)</sup> د. صلاح فضل - علم الأسلوب - ص ٢٥ .

<sup>(٣)</sup> د. صلاح فضل - علم الأسلوب - ص ١٤٠ .

<sup>(٤)</sup> ابن منظور - لسان العرب - مادة (كنن).

وصفة الحفظ والوقاية والصون والاستتار ، وتقع الكلمة موقعاً وسطاً بين قوله ( كالمأويتين ) الدال على الصفاء والنقاء ، وقوله ( بكهفي حجاجي قلت ) الدال على موضع الحفظ وجهة الإخفاء والاستتار وأسلوب الوقاية ، فالكلمة تشع من معناها على ما سبقها وما لحق بها من كلمات ، وكأنها كلمة ذات جناحين ، جناح يضرب تجاه الصفاء السابق عليها ، وآخر يضرب تجاه الحفظ والصون اللاحق بها .

والتحليل الصوتي لكلمة ( كهفي ) يقود إلى الدلالة المعجمية لها ، فالكانف من أصوات أقصى الحنك ، والهاء من الأصوات الحلقية ، فعند نطق هذين الصوتين متواليين، كان الصوت في طريقه إلى الداخل، وكذلك الفاء فهي صوت شفوي أسناني ، والياء صوت غاري ، فالنطق بهذه الأصوات متواليية يوحي بالدخول إلى غارة ، والكهف كما جاء في اللسان كالمغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها ، فإذا صغر فهو غار <sup>(١)</sup> ، وكان الدلالة الصوتية للكلمة تحاكي الدلالة المعجمية لها . فأما كلمة ( حجاجي ) ، فالحجاج : العظم النابت عليه الحاجب ، والحجاج : العظم المستدير حول العين ، والحجاج : التخاصم ، ونازعتة الحجة ، والحجة : ما دافع به الخصم ، والحج : القصد <sup>(٢)</sup> ، وكان الشاعر أراد أن يجمع دلالات متعددة مستغلاً إمكانات هذه الكلمة ، فإذا كان معنى الحجاج العظم المستدير حول العين ، فهذا العظم نفسه يقوم بوظيفة أخرى ، وهي الدفاع عن هذه العين ، ومحاكاة كل من يريد أن يلحق بها ضرراً ، كما أنها تتجاوب مع كلمة ( مورد ) التي وردت في آخر البيت وتوطئ لها ، إذ أنها تحتل معنى القصد ، وكان الماء يقصدها ليجدد صفاءها ، فهي مورد ، مورد لهذا الماء الصافي .

وعنبرة يصور بعض معاركه ، فيقول :-

والخيلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِئاً      ما بين شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمٍ <sup>(٣)</sup>

وقف شراح هذا البيت عند المعاني الأولية له ، فقالوا " والخيل تسيروا وتجري في الأرض اللينة التي تسوخ فيها قوائمها بشدة وصعوبة ، وقد عبست وجوهها لما نالها من الإعياء وهي لا تخلص من فرس طويل أو طويلة أي كلها طويلة " <sup>(٤)</sup> ، ولا أدري إذا كان هذا مدحاً أم ذماً ١٢ فإذا كانت الفرس قد أصابها الإعياء فكيف يكون حال الفارس . إن نظرة متأنية لهذا البيت ، تعتمد على الدلالة المعجمية لهذه الكلمات ، وتؤكد لها القيم الصوتية الشائعة فيها ، لتوقفنا على معان أخرى ، أقرب إلى طبيعة الشعر والشاعر على السواء ، لقد صادر الشراح المعنى في هذا البيت عندما قصروا دلالة الاقتحام على الدخول في الشيء بسرعة <sup>(٥)</sup> ، والخيار على الأرض اللينة ، والشَيْظَم على الطويل ، ولم ينظروا إلى

<sup>(١)</sup> ابن منظور لسان العرب - مادة ( كهف ) .

<sup>(٢)</sup> ابن منظور لسان العرب - مادة ( حجج ) .

<sup>(٣)</sup> ديوان عنزة - ص ١٥٤ .

<sup>(٤)</sup> الزرزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٣٠ .

<sup>(٥)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٦٢ .

دلالات أخرى لهذه الألفاظ فقد جاء في اللسان أن اقتحم وانقحم رمى بنفسه من غير روية ، والقحم الكبير المسن ، واقتحمته عيني ازدرته<sup>(١)</sup> ، وأن عبس بمعنى قطب وجهه ، والعوايس أيضاً الذئب<sup>(٢)</sup> . والشيطم الطويل ، والشيطم الأسد ، والشيطم المسن ، والشيطم الطلق الوجه الهش الذي لا انقباض له<sup>(٣)</sup> .

فإذا كانت اللغة بهذا الثراء ، وهذا الاتساع ، فلماذا يضيق الناس واسعاً ؟! ويحصرون تفكيرهم ويقتصرونه على معان يتناقلها الخالف عن السالف ، فلا يحيدون عنها ، ولا يتجاوزونها ، رغم أن الواقع اللغوي يتيح للعربي هذا التجاوز ، وإذا كان تفسير القرآن الكريم لا يعرف الكلمة الواحدة ولا الكلمة الأخيرة ، فلماذا نقف بشعرنا العربي عند هذه الكلمة الواحدة ، وهذه الكلمة الأخيرة ، والتي قيلت منذ عدة قرون .

مرة أخرى يجد الشعر العربي القرآن الكريم في طريقه ، فينصرف الناس عن الشعر ويتجهون إلى القرآن ، فيكثر مفسروا القرآن ، وتكثر كتب التفسير ، وتتعدد الرؤى لهذا النص الحكيم ، وتكثر الاجتهادات التي تتكى على اللغة ، ويهمل الشعر وكأنه من خارج اللغة !! ، وكأنه دخيل على اللغة دخيل على الناس ، وكأن العناية به لا تفيد اللغة ولا تفيد النص القرآني .

وقف الشراح عند معنى ظاهري قريب لبيت عنتره السابق ، ولم ينظروا إلى أن الشاعر يتحدث عن معركة وقاتل ، وأن الاقتحام فيها بغير روية أمر مذموم ، وأن إعياء الفرس عيب لا ميزة ، وأن إعياء الفرس يمكن أن يكون دليلاً على إعياء الفارس ، فإذا أصاب الإعياء الفرس والفارس تكون المعركة قد حسمت وانحدر الفارس ، فهل هذا مدعاة للفخر ؟!

فأما كلمة شيطم هذه والتي فسروها بمعنى الطويل ، فإنها تدفع إلى تساؤل آخر ، هل كانت المعارك تحسم بطول الخيل وقصرها ؟! لو كان الأمر كذلك لكان هيناً ميسوراً .

لقد جعل عنتره خيوله في هذا البيت ذئباً ، فهي " عوايس " وجعل تجمعات أعدائه جحوراً للجرذان " فهي خبار "<sup>(٤)</sup> ، فنظرت الذئب إلى الجرذان نظرة كلها احتقار وازدراء " تقتحم " فالتفت بالنفس والتقليل من شأن العدو أمران جوهريان في المعارك حتى اليوم ، وهذا ما صنعه عنتره ، فلما امتلأ قلب الفرس والفارس ثقة ، انطلقا تجاه الأعداء ، ووجه كل منهما طلق ، هش لا انقباض له ، لقد صغر الأعداء في عيونهم فصاروا كالجرذان ، وما تجمعات عدوهم إلا تجمعات جرذان في جحورها ، فعلام الخوف ؟ ولم الخوف ؟ وهل الجرذان تخيف ؟ .

(١) ابن منظور - اللسان - مادة ( قحم ) .

(٢) ابن منظور اللسان مادة ( عبس )

(٣) ابن منظور اللسان - مادة ( شطم ) .

(٤) جاء في اللسان أن الخبار ما لان واسغى وكالت فيه حجرة ، والخبار الجراثيم وحجرة الجرذان - اللسان - مادة ( خير ) .



هكذا صور عنبرة خيله وخيل عدوه ، ولعل التحليل الصوتي يقودنا إلى نفس المعنى ، فالأصوات التي تتكون منها كلمة " شيطم " تحمل معنى الحركة والاضطراب ، لتصور حركة الفرس في اندفاعها تجاه عدوها ، وحركة الفارس وسيفه ، وأصوات هذه الحركات ، حركة الفرس والفارس على السواء ، فالشين صوت احتكاكي له ضجة عشوائية ، يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠ م/ث<sup>(١)</sup> ، والياء صوت جهوري يتراوح مداه بين ٨٠ - ١٠٠ م/ث<sup>(٢)</sup> ، والطاء صوت احتكاكي مصوت يتراوح مداه بين ١٠٠ - ١٦٠ م/ث<sup>(٣)</sup> ، والميم صوت أنفي يتراوح مداه بين ٧٠ - ٩٠ م/ث ولهذا الصوت رنين<sup>(٤)</sup> . فالأصوات الاحتكاكية " الشين والطاء " ترسم صورة للاحتكاك الحادث في ميدان المعركة ، والضجة العشوائية الفاتجة عن صوت الشين ، وجمهورية صوت الياء تحقان الجلبة الواقعة على أرض المعركة ، والصوت المصاحب لصوت الميم ما هو إلا حممة الخيول في الميدان .

لقد نقل عنبرة المتلقي - بالصوت - إلى قلب الميدان ، كما أشعره لبيد - بالصوت أيضاً - بهذا التوتر في العلاقة الحادث بينه وبين محبوبته ( نوار ) وذلك حيث يقول :-

شَاقَّتْكَ ظَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا      فَتَكَنَسُوا قُطْنًا تَصِيرُ خِيَامَهَا<sup>(٥)</sup>

يشعر لبيد المتلقي بالاضطراب في علاقته بمن أحب وذلك عندما يفجأ الشاعر متلقيه بقوله (شاقَّتْكَ) ، وعلى الفور يثور في ذهن سؤال عن هذا الشوق ، أمي التي دفعت الشاعر إلى . الاشتياق ، أم أن الشوق نابع من داخله ، فقد جاء في اللسان " شاقني حسنها ونكرها بشوقني أي هيج شوقي " <sup>(٦)</sup> ، وشاقَّتْكَ معناها اشتقت لها <sup>(٧)</sup> " والصيغة التي استخدمها الشاعر تؤدي المعنيين ، ليقف المتلقي في حيرة من أمر هذا الشوق ، ويفجأ السياق المتلقي مرة أخرى بكلمة ( ظعن ) ، فهي الفاعل إذن ، فالظعن هن اللاتي جعلن الشاعر يشنق إليهن ، لكن الدهشة تمتلك المتلقي مرة ثالثة ، أكان اشتياق الشاعر إلى الظعن كلهن ؟ أم إلى ظعينة واحدة منهن ، هي التي يريدنا ويخصها بهذا الشوق ؟ ثم ما دلالة كلمة (ظعن) هذه ؟

إن مجرد الوقوف على الدلالة المعجمية لكلمة ( ظعن ) مثير للدهشة ، فقد جاء في اللسان أن ظعن جمع ظعينة ، والظعينة كل بغير يوطأ للنساء فهو ظعينة ، وإنما سميت النساء ظعنات لأنهن يكن

<sup>(١)</sup> سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

<sup>(٢)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥٩ .

<sup>(٣)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٧٦ .

<sup>(٤)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥١ .

<sup>(٥)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٢٩ .

<sup>(٦)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( شوق ) .

<sup>(٧)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٠ .

في الهودج ، يقال هي ظعينة وزوجه وقعيدته وعرسه وقال الليث : الظعينة : الجمل الذي يركب .<sup>(١)</sup>  
فماذا يقصد الشاعر من كلمة ظعن هذه ؟ هل يقصد الجمال أم يقصد الراكبات على الجمال ؟

فأما كلمة تحملوا فتؤدي معنى الحامل والمحمول في نفس الوقت ، فتحملوا حملتهم الدواب والإبل ، وتحملوا حملوا على كواهلهم أعباء ، فالإنسان الذي يحمل أثقالاً قد تحمل هذه الأثقال ، والإنسان يحمل على الجمل فقد تحمل عليه<sup>(٢)</sup> . ثم لماذا أسند الشاعر الفعل إلى واو الجماعة طالما أن الحديث عن النساء ، فقد قال زهير :-

تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَانٍ      تَحْمَلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمٍ<sup>(٣)</sup>

وقال عمر بن كلثوم يصف نساء تغلب :-

ظُعَانُ مِنْ بَنِي جُثَمَ بْنِ بَكْرِ      خَلَطْنَ بِمِسْمٍ حَسَباً وَدِيناً<sup>(٤)</sup>

ويظل السؤال قائماً ، لماذا عدل ليبد عن ضمير المؤنث إلى ضمير المذكر ؟ . وليس ذلك في موضع واحد ، بل تكرر مع كلمة تكنسوا التي تحمل دلالات متعددة أيضاً ، فتكنست الظباء دخلت في الكناس ، والكناس مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر ، وتكنس الظبي إذا تغيب واستتر في كناسه ، وهو الموضع الذي يأوي إليه ، وتكنس أنفه إذا حركه مستهزئاً<sup>(٥)</sup> ، وقطناً بمعنى جماعات ، وقطناً من القطن . والسياق يستوعب المعنيين .

من الواضح أن هناك اضطراباً كبيراً تناول الدلالة المعجمية للألفاظ ، كما تناول عملية الإسناد ، وإنه لمن العيب أن يتصور الإنسان أن هذا الاضطراب ليست له دلالة ، إنه تعبير عن ذلك الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، فالشاعر لا يجد من يعايشه مأساته ، بل لا يجد من يتحدث إليه ، وإذا وجد فلن يجد من يفهم عنه لذلك يصرخ قائلاً :-

فَوَقَّتُ أَسْأَلَهَا وَكَيْفَ سَرَانَا      صُمًّا خَوَالِدًا مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا<sup>(٦)</sup>

إن الاضطراب الدلالي انعكاس للاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، وهذه الألفاظ المراوغة ، والتي تنتج معنى مراوغة أيضاً ، انعكاس لعلاقة "نوار" بالشاعر ، فهي علاقة مراوغة كذلك.

<sup>(١)</sup> ابن منظور اللسان - مادة ( ظعن ) .

<sup>(٢)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( حمل ) .

<sup>(٣)</sup> ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٤٤ ، وشرح الزوزني للمعلقات - ص ٦٣٨ .

<sup>(٤)</sup> ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال - ص ٤٢١ ، وشرح الزوزني للمعلقات - ص ١٨٤ .

<sup>(٥)</sup> ابن منظور اللسان - مادة ( كنس ) .

ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٢٨ .

لقد رحلت المحبوبة مع من رحل ، ولم يجد الشاعر أحداً يبثه شكواه ، في الوقت الذي يريد أن يقنع نفسه - والمتلقي أيضاً - بأنه يستطيع أن ينسى " نوار " ، فجاء حديثه بلغة الجمع في قوله " ظعن - تحملوا - تكنسوا - قطناً - خيام " محاولة من الشاعر لإظهار هذا التناسي ، فخلطها بالجماعة ، ولم يشأ أن يميزها عنهم ، بل جعلها واحدة كسائر النساء ، ويكون التعبير بضمائر المذكر في قوله " تحملوا - تكنسوا " دالاً على أنها لم تصبح بالنسبة له أنثى ، حتى أنوثتها يحاول أن يفقدها إياها ، إنها لم تعد بالنسبة إليه شيئاً ، ولا بد أن تنتهي هذه العلاقة ، وفي هذا السياق يفهم قوله :-

فاقطعْ لبانةَ مَنْ تعرَّضَ وصلُّه      ولشَّرُّه واصلِ خُلةَ صرَّامِها<sup>(١)</sup>

وكما تدل أصوات كلمة " صر " في قوله :-

شأقتك ظعنُ الحيِّ حينَ تحمَّلوا      فتكنسُوا قطناً تصيرُ خيامِها .

على معناها ، فهذا صوت الصاد من أصوات الصفيح ، يعقبه صوت الراء الذي يدل على التكرير وكأنه يريد أن يكرر صوت الصفيح ، ثم يضعف صوت الراء ، فالشاعر يريد أن يضعف صوت الصفيح المكرر ، ليسمع المتلقي صوت أجزاء الخيام المحملة على الإبل ، ويكرر على سمعه هذا الصوت مرة ومرة بصوت الراء ، ليسمعه ويريه في آن واحد حركة الإبل الراحلة ، والتي تحمل الطعانين والخيام ، فكذا يدل هذا الصر الذي جاء في قوله " صرامها " على صوت القطع ، وكأنه يصور علاقته مع " الظعينة " وهي أمر معنوي، بشيء مادي محسوس ، إذا قطعه الإنسان سمع له صوتاً ، ترجمه للمتلقي هذا " الصر " ، أم أن المتلقي يسمع أصوات تقطيع نياط قلب الشاعر الذي تركته محبوبته ورحلت مع الراحلين، أم أنه صوت حركة الآلة التي تقوم بعملية القطع جينة وذهاباً بتكرير صوت " الراء " .

إن التعبير بالصوت ليضيفي على المعنى ثراء تعجز عنه - بكل تأكيد - الدلالات القاموسية للألفاظ، فإذا كانت اللغة العلمية تعني " بالتركيز على جانب تطابق الدال بالممدلول ومدى دقة ومطابقتها"<sup>(٢)</sup> ، فإننا نجد أن اللغة الأدبية تشدد على " الرمز الصوتي للكلمة"<sup>(٣)</sup> ، وإنه في الشعر على وجه الخصوص يسبق الصوت الدلالة<sup>(٤)</sup> ، ذلك أن الإنسان يسمع الأصوات أولاً ثم يفكر في معانيها .

<sup>(١)</sup> ابن الأباري شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٣٧ .

<sup>(٢)</sup> الدكتور خالد سليكي - الأستاذ بقسم اللغة العربية - جامعة فاس - المغرب - مجلة عالم الفكر عددان أول وثان يوليو - سبتمبر / أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤ . مقال بعنوان من النقد المعيارى إلى التحليل اللغوي - ص ٣٦٨ ، والمقال يبدأ من ص ٣٦١ .

<sup>(٣)</sup> د. خالد سليكي - السابق - ص ٣٦٨ .

<sup>(٤)</sup> د. خالد سليكي - السابق - ص ٣٩٣ .



على أن إدراك الشاعر الجاهلي للأصوات ، كان إدراكاً فرضته الظروف البيئية عليه ، فالحياة في الصحراء تتطلب حدة البصر ورهافة السمع ، فالبدوي عامة لا يريد أن تفجأه الأحداث ، أو تأخذه على غرة ، فلا بد إذن أن تكون حواسه مليية لهذا النوع من الحياة التي يحياها ، وكأنه يعيش على حافة الخطر ، أو يسير على حبل مشدود .

والشاعر - بحسه المرفف وإدراكه العميق للأشياء - يرى ما لا يراه الآخرون ، ويسمع ما لا يسمعون ، إذ أن إحساسه بالأشياء إحساس خاص ، فزهير قد رأى في كلمة " تغل " ما لم يره في كلمة تثر أو تدر ، فأثرها على غيرها من الألفاظ وذلك في قوله :-

فَتَغَلُّ لَكُمْ مَا لَا تُغَلُّ لِأَهْلِهَا      قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَقِيزٍ وَدِرْهَمٍ<sup>(١)</sup>

إذ أن لكلمة (تغل) من المعاني التي تتفق مع السياق ، ما ليس لكلمة تثر ، أو تربح ، أو تكسب ، أو تدر ، أو غيرها من الألفاظ التي تحتمل معاني الإثمار والإنتاج ، فقد جاء في اللسان أن الغل شدة العطش وحرارته ، وأعلى إبله أساء سقيها ، غل البعير لم يقض ربه ، أغللت الإبل إذا أصدرتها ولم تردّها ، والغليل حر الجوف ، والغل والغليل الغش والعداوة والضغن والحقد والحسد ، الإغلال الخيانة ، والإغلال لبس الدروع ، والإسلال من سل السيوف ، وأغللت الجلد إذا سلخته وأبقيت فيه شيئاً من اللحم والشحم ، والغلل السيل الضعيف ، والغل جامعة توضع في العنق أو اليد ، والغلة الدخل من كراء دار ، وأجر غلام ، وفائدة أرض ، والغلة واحدة الغلات<sup>(٢)</sup> .

وراضح أن الدلالة القاموسية للفظة تلقي بظلالها على المعنى ، بل تضيفي عليه أبعاداً لا تستطيعها لفظة أخرى ، ففي الحرب ظمأ وعطش شديدين يحس به المقاتلون في جوف المعركة ، وجوف المعركة حار لأن الغليل حر الجوف ، وفي المعركة يلبس المقاتلون الدروع ، وفي المعركة يخادع الفرسان بعضهم بعضاً ، وفي المعركة هامات تتطاير مع ضربات السيوف وبطون تبقر ، وجثث يمتلئ بها ، وجلود تسلخ .

ومن نتائج المعركة غل بمعنى البغضاء والكراهية والحقد ، كما أن من نتائجها أن توضع القيود " الأغلال " في أيدي الأسرى وأعناقهم ، كل هذه معان تضيفها كلمة " تغل " على السياق ، فإذا ما عدنا إلى البيت ، ورأينا أن الشاعر قد كرر هذه الكلمة " فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها " ، وكأنه أراد أن يكرر المعاني السابقة كلها أو يضاعفها ، فإذا ما لاحظنا أن بالكلمة صوت مضعف ، وهو من أشباه الصوائت لظهر قصد الشاعر واضحاً من إرادة التعبير بهذه الكلمة دون سواها .

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٢٧١ .

<sup>(٢)</sup> ابن منظور اللسان - مادة ( غل ) .

والتحليل الصوتي للكلمة يتوافق مع الدلالة المعجمية لها ، فالتاء صوت انفجاري أسناني ، والغين صوت مجهور مخرجه أننى الحلق إلى الفم <sup>(١)</sup> ، وقد عده علماء القراءات ضمن الأصوات المفخمة ، وهو صوت احتكاكي ، وقع ثانياً في كلمة تغلل ، ومداه في هذه الحالة يتراوح بين ١١٠-٢٠٠ م/ث <sup>(٢)</sup> واللام صوت مفخم أيضاً يتراوح مداه بين ٨٠-١٢٠ م/ث <sup>(٣)</sup> وهو صوت أسناني، فالكلمة بدأت من الأسنان إلى الحلق ، ثم عادت إلى الأسنان مرة أخرى في حركة ترددية تمثل إلى حد كبير إقدام الفارس وإحجامه، كره وفره في أتون المعركة ، كما أن حروف هذه الكلمة تملأ الفم عند النطق بها ، فقد ملأ دوي المعركة آذان الناس ، فإذا ما لاحظنا أن اللام قد تكررت في الشطر الأول من هذا البيت ثماني مرات ، وتكررت القاف ثلاث مرات في الشطر الثاني ، والقاف - كما مر - قد وصفه ابن جني بأنه حرف صلب، لأدركنا أن هذه الأصوات مقصورة في هذا السياق .

والحارث بن حلزة اختار كلمة ذات دلالة موحية في قوله :-

وَكَاَنَّ الْمَنُونُ تَرْدِي بِنَا أَرْ  
مُكْفَهْرًا عَلَى الْحَوَاثِ لَا تَرُ  
عَنْ جَوْنًا يَنْجَابُ عَنْهُ الْعَمَاءُ  
تَوَهُ لِلدَّهْرِ مُؤَيَّدٌ صَمَاءُ<sup>(٤)</sup>

فكلمة " مكفهر " في هذا السياق كلمة موحية معبرة دلاليًا وصوتيًا ، فالشاعر يتحدث عن قوة تحمل قومه للمصائب والنوائب . وأنهم كالجبال الرواسي ، فلا تتال منهم طوراق الحدثان ، ولا تقدح في عزهم فيهم في منعة وقوة <sup>(٥)</sup> ، وجاءت كلمة " مكفهرًا " مسبوقة بجملة " ينجاب عنه العماء ، ومتبوعة بشبه الجملة (على الحوادث) ، فلو قرأنا نهاية البيت الأول متصلة ببداية البيت الثاني قلنا " ينجاب عنه العماء مكفهرًا " ، لكان المعنى صحيحاً ، فقد جاء في اللسان : اكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه فسي شدة ظلمة الليل <sup>(٦)</sup> ، ومعنى " مكفهرًا " هنا راضحاً ظاهراً ، وهذا يتفق مع كلمة ينجاب التي بمعنى ينكشف ، ويزداد الأمر وضوحاً بإسناد الفعل إلى كلمة العماء .

" ومكفهرًا على الحوادث " أي صلباً ، فقد جاء في اللسان : المكفهر : الصلب الذي لا تغيره الحوادث <sup>(٧)</sup> وهذا يتفق مع المعنى العام لقصيدة .

<sup>(١)</sup> د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٨١ .

<sup>(٢)</sup> سليمان العاني - التشكيل الصوتي للغة العربية - ص ١١٨ .

<sup>(٣)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٧٧ .

<sup>(٤)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها .

<sup>(٥)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها ، وشرح المعاني السبع الطوال للزوزني - ص ١٩٧ .

<sup>(٦)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( كفهر ) .

<sup>(٧)</sup> اللسان - مادة ( كفهر ) .

نخلص من هذا أن الشاعر قد اختار كلمة " مكفهرأ " لتكون في منطقة وسطى ، تؤدي مع ما قبلها معنى ، وتؤدي معنى آخر مع ما بعدها ، والشاعر يحتاج إلى إبراز المعنيين وإظهارهما ، هذه واحدة ، والثانية : أن كلمة " مكفهرأ " هذه مسبوقة بكلمة " جونأ " ، والجون الأبيض والأسود ، فهي من الأضداد <sup>(١)</sup> ، وجاءت بعدها كلمة " لا ترتوه " ، والرتو : الشد ، والرتو : الإرخاء على السواء ، فهي أيضاً من الأضداد <sup>(٢)</sup> ، ويزداد الأمر تعقيداً أن كلمة " مكفهرأ " هذه يحتمل أن تكون من الأضداد ، فقد جاء في اللسان : اكفهر الرجل إذا عبس <sup>(٣)</sup> ، واكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل ، والذي يتأمل يرى أن المعنيين يمكن أن يكونا ضدين ، وعلى هذا يكون للبيتين السابقين ثمانية معان ، كلها مقبولة ، وتحتملها الدلالة المعجمية للألفاظ ، ولتوضيح ذلك نحدد أن كلمة جون تعني : أبيض / أسود ، وكلمة مكفهر تعني : عابس / واضح ، وكلمة ترتوه تعني : الشد / الإرخاء ، ولو وضعوا في جدول هكذا :

جون	أبيض	أسود
مكفهر	عابس	واضح
ترتوه	شد	إرخاء

واستخرجت منهم معان ، لكان الناتج ثمانية معان مختلفة للبيتين ، لذلك يمكننا القول بأن اختيار الشاعر لكلماته كان اختياراً موحياً ومعبراً دلالياً ، كما أن التكوين الصوتي لكلمة " مكفهرأ " موح ومعبر ، فهذه الضجة التي تصاحب أصوات الكاف <sup>(٤)</sup> والفاء <sup>(٥)</sup> والهاء <sup>(٦)</sup> ، والرنين الذي يصاحب أصوات الميم <sup>(٧)</sup> والنون <sup>(٨)</sup> والراء <sup>(٩)</sup> يتناسب مع السياق العام للقصيدة ، والمعنى الذي يرغب الشاعر في إبرازه ، فالشاعر يريد أن يضيفي حاله من العظمة والمنعة والقوة حول قومه فاستدعى هذا الضجيج وهذا الرنين ليكونا معبرين - صوتياً - عما أراد .

<sup>(١)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( جون ) .

<sup>(٢)</sup> المنظور - السابق - مادة ( واء ) .

<sup>(٣)</sup> ابن منظور - السابق - مادة ( كهر ) .

<sup>(٤)</sup> سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٤ .

<sup>(٥)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥٦ .

<sup>(٦)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٩٤ .

<sup>(٧)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥١ .

<sup>(٨)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥٢ .

<sup>(٩)</sup> سليمان العاني - السابق - ص ٥٥ .



### (٣) دلالة أسماء النساء :-

يلتقي قارئ المعلقات مع مجموعة من أسماء النساء ، التي تؤدي دوراً في إبداع الدلالة ، فقد عمد الشعراء إلى أسماء حملوها بعض ما تجيش به أفكارهم وعواطفهم ، وما يعج به المجتمع من معلومات ومبادئ وقيم ؛ ولقد تناول كثير من النقاد دلالة أسماء النساء في الشعر الجاهلي ، ومن هؤلاء الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث " فقد فسر أسماء النساء تفسيراً دينياً ، فأم أوفى عنده ربة الحكمة ، وكذلك أم عمرو وأم معبد وأم جندب ، حيث يقرر أن هذه الأسماء رموز " لسيدة الحكمة ولا تخاطب عادة إلا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة ومعة الصدر .<sup>(١)</sup> ولا أدري ما الأمر الجلل الذي يخاطب فيه امرؤ القيس أم جندب في قوله :-

خَلِيلِي مَرَّأِي عَلِيَّ أُمِّ جَنْدَبٍ      نَقَضَتِي لِبَانَاتِ الْفَوَادِ الْمَعْنَبِ<sup>(٢)</sup>

وليلي - عند الدكتور نصرت - اسم لصنم وتبدو في الشعر الجاهلي " مثل ديانة ربة الصيد عند الرومان<sup>(٣)</sup> " وسلمى تبدو " رمزاً للحب العذري والعفة ، وتظهر وكأنها فتاة غريرة حسناء تُحِبُّ ولا تُحِبُّ ينشدها الفتيان ويخطبون ودها ويتعلق بها الشيوخ<sup>(٤)</sup> ، وسعاد تظهر " رمزاً للربيع ، وما يتبع الربيع من سعادة وبلهنية عيش<sup>(٥)</sup> ، وكذلك أسماء تبدو رمزاً للمراعي<sup>(٦)</sup> . فاما أئمة فإن دلالتها قريبة من معناها ، فهي رمز للأم الحانية العطوف<sup>(٧)</sup> ، وخولة ترمز إلى سيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع<sup>(٨)</sup> ، تبدو رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس<sup>(٩)</sup> .

وهكذا يربط الدكتور نصرت بين أسماء النساء ، والآلهة التي كانت تعبد في الجاهلية ، أو يجعلها رموزاً لهذه الآلهة ، إلا أنه لم يقدم تفسيراً كاملاً لهذا التصور ، فلم يربط بين كافة الأسماء التي وردت في الشعر وبين ما ترمز إليه ، ويعتذر عن ذلك قائلاً " ويطول بي الأمر لو تتبعته كل امرأة في

<sup>(١)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - مكتبة الأمل - عمان ١٩٨٢ - ٢٦ - ص ١٥٠ .

<sup>(٢)</sup> ديوان امرئ القيس .

<sup>(٣)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - ص ١٥٣ .

<sup>(٤)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٤ .

<sup>(٥)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٥ .

<sup>(٦)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٦ .

<sup>(٧)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٧ .

<sup>(٨)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٧ .

<sup>(٩)</sup> د. نصرت عبد الرحمن - السابق - ص ١٥٨ .

الشعر الجاهلي ، ولكنني أبتغي أن أقول : إن وراء كل واحدة منهن رمزاً ، فالمرأة أكثر من أن تكون لحماً ودماً " (١) .

والواقع أن اعتذار الدكتور نصرت ينطوي على احتمال آخر ، إذ ينطوي على احتمال أنه لم يجد تفسيراً مناسباً لأسماء مثل أم الرباب ، أم الحويرث ، فاطمة ، عنيزة ، عبلة ، أم الهيثم ، ابنة مالك ، وغير ذلك من الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي ، ذلك لأن الأمر في مجملها لا يخرج عن الانطبعية ، والانطبعية " لا تؤمن في نتائجها الأخيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر " (٢) .

لا خلاف على أن لأسماء النساء دوراً في بناء القصيدة ، ولكن فهم هذه الأسماء على أنها " آلهة لما يدل عليه موضوع القصيدة - في أحد جوانبه - أمر لا يعدو أن يكون خيلاً لا سند له من علم ، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة " (٣) . بل يجب أن يفهم في إطار السياق العام للقصيدة ، وفي ضوء الموضوع الذي يعالجه المقطع الذي ذكر فيه هذا الاسم ، ومن خلال الدلالة الموسيقية " الصوتية " لهذا الاسم من جهة ثانية .

لقد وردت في معلقة امرئ القيس أسماء هي أم الحويرث ، وأم الرباب ، عنيزة ، وفاطمة ، فأما أم الحويرث وأم الرباب فقد وردتا في قوله :-

كدينك من أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلها  
وجارتها أمُّ الرِّبابِ بمأسَلِ (٤)

والحويرث تصغير الحارث ، والحارث الزرع ، وهذا ما يفهم من قول الله عز وجل " نساؤكم حرثكم لئن لم فاتوا حرثكم أني مخنته " (٥) ، فقد ورد عن ابن عباس قوله " الحرث موضع الولد " (٦) . وجاء في اللسان: المرأة حرث الرجل أي يكون ولده منها ، كأنه يحرق ليزرع ، والحرث قذف الحب في الأرض لازدراع ، وحرث الرجل امرأته ، والحرث : الجماع الكثير (٧) ، والرباب السحاب الأبيض ، فالسحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه (٨) ، والمأسل بفتح السين جبل بعينه ، وبكسر السين ماء بعينه (٩) .

(١) د. نصرت عبد الرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - ص ١٥٩ .

(٢) د. علي عبد المعطي البطل - الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس - ط ٢ - ١٩٨١ - ص ٦٩ . هامش .

(٣) د. علي عبد المعطي البطل - الصورة في الشعر الجاهلي - ص ٦٩ . هامش .

(٤) ديوان امرئ القيس - ص ٩ .

(٥) سورة البقرة / ٢٢٣ .

(٦) الحافظ عماد الدين ، أهر القلاء إسماعيل بن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عمى الباي الحلبي وشركاه د.ت ١/ ٢٦٠ .

(٧) ابن منظور - اللسان - مادة ( حرث ) .

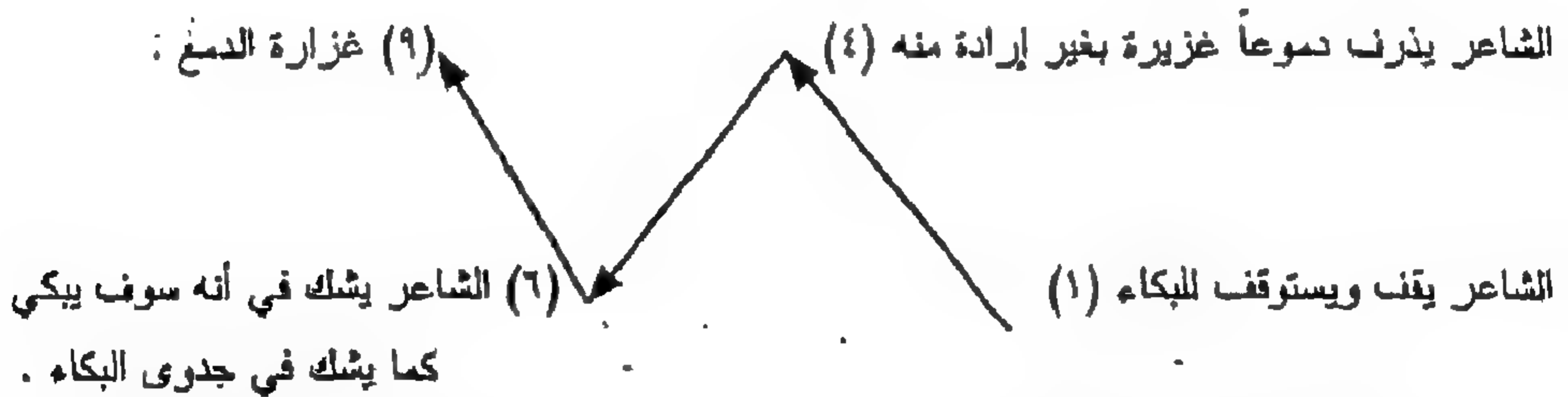
(٨) ابن منظور - اللسان - مادة ( رب ) .

(٩) الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٤ .

في وسط هذا الحشد من الألفاظ الدالة على الأرض والماء والتسمية يأتي اسم " أم الحويرث " ،  
فالعلاقة بين الحرث والماء والأرض علاقة واضحة ، والأمر يزداد وضوحاً إذا قرأنا المقطع الذي ورد  
فيه هذان الاسمان " أم الحويرث " ، " أم الرباب " ، يقول الشاعر :-

- |  |  |
|--|--|
| ١- قَفَا نَبِّكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ     | بَسِطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمِلِ                 |
| ٢- فَتَوَضَّحَ فَاَلْمِقْرَاءَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا | لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنْوَبٍ وَشَمَالٍ                    |
| ٣- تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا          | وَقَبَائِلِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ لِنُفْلِ                      |
| ٤- كَأَنِّي غَدَاةَ الْيَمِينِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا    | لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ                    |
| ٥- وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيئِهِمْ          | يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ                    |
| ٦- وَإِنْ شِفَاتِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحَتْهَا         | وَهَلْ عِنْدَ رِيسِ دَارِسٍ مِنْ مَعَوَلٍ                    |
| ٧- كَدِينِكَ مِنْ أُمِّ الْحَوِيرِثِ قَبْلَهَا       | وَجَارَتِهَا أُمُّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ                     |
| ٨- إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا      | نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِّيَا الْقَرْنُلِ                |
| ٩- ففَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مَنَى صَبَابَةً        | عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دُمُعِي مَحْمَلِي <sup>(١)</sup> |

فالشاعر يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الألفاظ ، ففي البيت الأول يقف الشاعر ويستوقف الرفاق ليبكوا  
جميعاً ، وفي البيت الرابع شبه نفسه بناقف الحنظل الذي " لا يملك سيلان دمه " <sup>(٢)</sup> فناقف الحنظل  
تدمع عيناه لحرارة الحنظل <sup>(٣)</sup> ثم يعود في البيت السادس ليشتك في البكاء وذلك باستخدام إن الشرطية  
التي هي أقرب للشك منها إلى اليقين في قوله " وإن شِفَاتِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحَتْهَا " ، فهو لم يشف لأنه لم  
يسفح تلك العبرة الشافية ، وفي البيت التاسع يصرح بغزارة دموعه ، حتى بليت تلك الدموع محمله ،  
فبكاء الشاعر يمكن تصويره من خلال الرسم الآتي :-



إن علاقة الشاعر بالدمع علاقة مترددة ، بدءاً من الوقوف واستيقاف الصاحب للبكاء ، فالبكاء  
اللاإرادي والدمع الغزير ، فالشك فالبكاء ، وأخيراً الدمع الغزير الذي يبيل المحمل ، إنها علاقة مترددة ،  
صاعدة وهابطة .

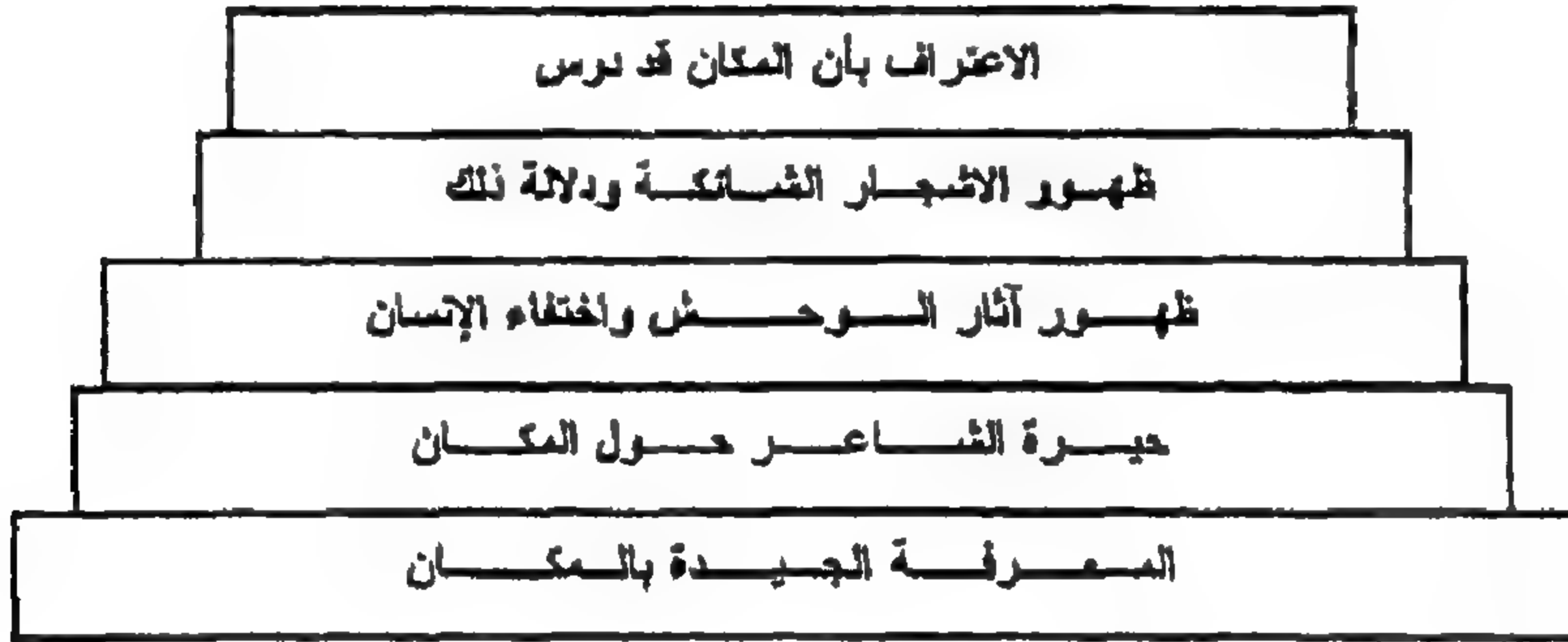
<sup>(١)</sup> ديوان امرئ القيس - ص ٨ ، ٩ .

<sup>(٢)</sup> ديوان امرئ القيس - ص ٩ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٣ .



وعلاقة الشاعر بالأطلال ليست أقل تشابكاً من علاقته بالدمع والبكاء ، إلا أنها تمتاز بالتسامي الطولي ، فبعد أن حدد الشاعر المكان تحديداً دقيقاً في الشطر الثاني من البيت الأول ، ومطلع البيت الثاني " يسقط اللوى بين الدخول وحومل فتوضح فالمقراءة " ليدلل على كمال وعيه بالمكان ، نجده يستخدم تعبيراً " مطاطاً " مراوفاً ، يدل على الشيء وعكسه تماماً ، إذ يقول " لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال " والمتلقي يقع في حيرة ، هل مازالت ديار الأحبة باقية لم يعف رسمها ؟ أم أنها قد عنت وذلك لأسباب أخرى ، وقد ساعدت رياح الشمال والجنوب على إزالة آثار هذه الديار ؟ وفي البيت الثالث ينظر الشاعر يمنة ويسرة فلا يرى إلا بحر الأرام ، فالديار خالية تماماً من الإنسان ، وقد سكنها الوحش ، وهذه آثاره " كأنه حب قلقل " . وفجأة في البيت الرابع تقع عيناه على سمرة الحية - وهي أشجار لها شوك - فيقف عندها تذرف دموعه لا يستطيع أن يتحكم فيها . فالعلاقة مع الأطلال تتنامى طولياً حتى تنتهي في البيت السادس بالاعتراف بأن المكان قد درس تماماً ولا جدوى من البكاء عنده أو فيه . وهذه العلاقة توضح من خلال الرسم التالي :-



كما يمكن رصدها في النقاط الآتية :-

١- المعرفة الجيدة للمكان جغرافياً .

٢- الشاعر لا يعرف إن كان قد حدث شيء في المكان أم لا وإن كان

حدث فما السبب ؟ .

٣- الشاعر لم ير في المكان إلا الوحش و آثاره .

٤- فجأة يجد الشاعر أشجاراً يقف عندها باكياً وهي أشجار شائكة ١١ .

٥- الشاعر يعترف بأن الرسم قد درس ولا جدوى بعد ذلك .

وينبغي أن نضع في الاعتبار إشارة الشاعر إلى آثار الوحش والأشجار الشائكة .

نحن إذن أمام علاقيتين ، إحداهما تأخذ شكل منحني يصعد ويهبط ، والأخرى تتنامى طولياً ، وهما معاً يترجمان اختيار الشاعر لأسماء مثل أم الحويرث وأم الرباب ، فالتنامي الطولي ترجمة للعلاقة بين الحرث الذي هو في الأرض والرباب الذي هو في الأفق الأعلى ، والحرث بمعنى الزرع ، ألا ينمو الزرع طولياً ؟ إلا أن هذا الحرث لا يكتمل ، فالمكان غير صالح ، فهو " مأسل " ، ومأسل بفتح السين اسم لجبل بعينه <sup>(١)</sup> وهذه ترجمة للعلاقة المترددة بين الشاعر والبكاء .

إن الشاعر يريد لعلاقته بمحبوبته أن تكون علاقة ذات حرث ، والحرث كما سبق الجماع الكثير ، وموضع الولد ، وامرأة الرجل ، والحرث يحتاج إلى الماء ، والماء عند أم الرباب ، وأم الرباب هذه وجدت في جبل مأسل ، والجبل غير صالح للحرث ، فالعلاقة إذن غير خصيبة ولا جدوى منها ، كما أن البكاء عند الرسم الدارس لا جدوى منه ، وكما أن علاقته بالحبيبة الطاعنة انتهت ولا جدوى منها .

فإذا كانت هذه الأسماء جزءاً من البناء المعماري للمقطع ، فلا بد أن تكون فاعلة ومتفاعلة مع باقي الأجزاء ، شأنها في ذلك شأن الكلمات الأخرى .

فإذا عدنا إلى كلمة الحويرث وجننا دلالة أخرى لحركة الكسرة المصاحبة للراء ، فهي تشير إلى أسفل إلى الأرض ، كما تشير الفتحة الطويلة المصاحبة للباء الأولى في كلمة الرباب إلى أعلى ، إلى العلو والارتفاع ، فالحرث في الأرض والأرض موضع الزرع من أسفل ، والرباب مصدر الماء الذي به ومنه ينبت الزرع وينمو الحرث ، وتكون الحياة من أعلى .

شيء آخر يمكن ملاحظته من خلال هذه الثنائية ، ثنائية " أم الحويرث - أم الرباب " وهو أن بين الشاعر وبين محبوبته الطاعنة بعداً يقدر بما بين السماء والأرض .

وورد اسم عنيزة في معلقة امرئ القيس وذلك حيث يقول :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِثْرَ خِثْرَ عُنَيْزَةٍ      قَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي .<sup>(٢)</sup>

وتفهم دلالة هذا الاسم في ضوء السياق الذي وردت فيه ، فقد جاء ضمن قول الشاعر :-

١- أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ	وَلَا سَيِّئًا يَوْمَ بَدَارِ قَرْجُلْجُلٍ
٢- وَيَوْمَ عَقَرْتُ الْعَذَارَى مَطِيئِي	فِيَا عَجَبًا مِنْ رَجُلِهَا الْمُتَحَمِّلِ
٣- يَظَلُّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا	وَسَحْمِ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمَفْتَلِ
٤- وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِثْرَ خِثْرَ عُنَيْزَةٍ	قَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
٥- تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا	عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا أَمْرًا الْقَيْسِ قَانِزِلِ

<sup>(١)</sup> الرزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٤ .

<sup>(٢)</sup> ديوان امرئ القيس - ص ١١ .

- ٦- فقلتُ لها سيري وأرخي زمامه  
٧- فمثلِكِ حُبلي قد طرقتُ ومرضِعاً  
٨- إذا ما بكى من خلفها أنحرفتُ له  
٩- ويوماً على ظهر الكُتِيبِ تعذرتُ  
١٠- أفاطم مهلاً بعض هذا السُتَلِ  
١١- وإن كنتِ قد ساءتِ مني خليقة
- ولا تُبعديني من جُناكِ المعلِّ  
فألهيتُها عن ذي تمائم مُغِيلِ  
بشيق وشيق عندنا لم يُحوّلِ  
على وآلتِ حلفتُ لم تحللِ  
وإن كنتِ قد أزمعتِ صرّمي فأجعلني  
فَسْلِي ثيابي من ثيابكِ تَسْلِ<sup>(١)</sup>

فالأبيات تتحدث عن قصة تناقلتها كتب الأدب ، والمعروفة بقصة " دارة جلجل " <sup>(٢)</sup> والتي انتهت بأن ركب امرؤ القيس بعير عنيزة ، وبين الحين والآخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها ، واسم عنيزة في هذا السياق له دلالة التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربي القديم " لا تك كالعنزة تبحث عن المدينة " <sup>(٣)</sup> ، وهو مثل يضرب للجاني على نفسه ، فلقد جنت هذه المرأة على نفسها مرات عديدة ، جنت على نفسها مرة حين خلعت ثيابها ونزلت إلى الماء تبرد فيه ، وجنت على نفسها ثانية حين خرجت من الماء عارية وأرت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة في هذه الحال ، قبل أن يعطيها ملابسها ، وجنت على نفسها ثالثة حين قبلت أن ينحر لهن راحلته ، ثم جنت على نفسها أخيراً حين قبلت أن تحمله معها على بعيرها ، فلا بد أن تتحمل نتيجة هذه الجنايات الأربع ، وأن تسمع إلى قوله ، وأن ترضى فعله ، وذلك حيث يقول :-

فقلتُ لها سيري وأرخي زمامه  
ولا تُبعديني من جُناكِ المعلِّ

فهي التي جنت على نفسها ، كما جنت تلك العنزة على نفسها ، ونبشت الأرض لتبحث عن المدينة التي سوف تتحر بها .

يتماجن الشاعر مع من أطلق عليها عنيزة ، ويسري عنها ، أو يغريها ، بحديث عن حبلى ومرضع كان له مغفما تجارب سابقة ، وانتهت بأن طابوعته إلى ما يريد . وفي لفظة عنيزة ملاحظتان ، الأولى هذا التصغير وما يصاحبه من جرس موسيقي له وقع خاص في الأذان ، والذي يصاحبه صوت الزاي ذو الصغير ، والثانية هذه المخالفة النحوية ، فقد وردت " عنيزة " منونة ، رغم أنها ممنوعة من الصرف ، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى هذه اللفظة ، أو إلى هذه الأنثى ، التي أطلق عليها اسم عنيزة .

<sup>(١)</sup> دبران امرئ القيس - ص ١٠ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> لا تهم حدد الدراسة بمناقشة تفاصيل رواية يوم دارة جلجل وما كاله فيها النقاد .

<sup>(٣)</sup> اللسان - مادة عنز .



واللافت للنظر أن القدماء قد شكوا في أن تكون عنيزة اسماً لامرأة، فقد قال ابن الكلبي " لا أعرف عنيزة . وقال الأصمعي عنيزة لقب لفاطمة ، وقال أبو نصر عنيزة امرأة . وقال ابن حبيب إنما الرواية " يوم دخلت الخدر يوم عنيزة " وقال عنيزة : هضبة سوداء بالشحر ببطن قلعج . والدليل على أن عنيزة موضع قوله : ( أفاطم مهلاً ) " (١) .

ففي تصوري أن عنيزة كلمة جاءت معبرة عن دلالة معينة ، أدت دورها في البناء المعماري للمقطع دون أن تدل على معنى معين .

يتوجه الشاعر إلى من ناداها بقوله " أفاطم " ليقول :-

أفاطم مهلاً بعض هذا السَّكَلُ وإن كنت قد أزمعتِ صرْمِي فأجملِي

فمن الطبيعي أن يتحدث الشاعر عن هذه " الفاطمة " بعد أن تحدث عن المرضع والحبل من قبل ، فالسياق يستدعي هذه الفاطمة لتكتمل دائرة الأنثى التي تصلح للحرث والازدراع ، ومن الطبيعي أن يتغافل الشاعر عن العقيم التي لا تصلح لا لحرث ولا لازدراع .

ومن الطبيعي ثانياً أن يذكر هذه " الفاطم " ، فالفطم : القطع ، ففطم العود فطماً : قطعه ، وفطمت الحبل قطعته (٢) ، فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما . ومن الطبيعي ثالثاً أن يذكر هذا اللفظ " فاطم " ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت . فالصرم القطع البائن (٣) ، فهي فاطمة " أي قاطعة " ، وهي تتلألأ عليه أي تجترئ عليه ، وهي ترمع الصرم " أي تتوي القطيعة .

لقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة " أفاطم " وقبلها كانت " عنيزة " مصغرة ، وأم الحويرث مصغرة ، تدليلاً وتمليحاً للعشيق ، التي وصفت بهذه الصفات فهي أم الحويرث لصلاحياتها للإنجاب والحِرث والازدراع وهي عنيزة لأنها جنت على نفسها ، وهي فاطم لأنها قطعت وصرمت ما بينهما يوم رحلت عنه وتركته ، ولاحظ أن كلمة " أم الرباب " قد وردت بلا تصغير ولا تدليل ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن أم كل شيء أصله وعماده (٤) ، قام الرباب أصل المطر ، أي أصل الماء الذي يصيب الحرث فينمو الزرع ، والماء مذكر ، وينزل من مذكر فلا معنى لتدليله ولا لتصغيره .

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٦ .

(٢) ابن منظور - اللسان - مادة فطم .

(٣) ابن منظور - اللسان - مادة صرم .

(٤) ابن منظور - اللسان - مادة أمم .

وحديث امرئ القيس عن القطيعة " أفاطم - صرم " حديث له ما يبرره ، فقد كان " مفركاً لا تريده النساء إذا جربنه ، وقال لامرأة تزوجها ما يكره النساء مني ، قالت : يكرهن منك أنك ثقيل الصدر ، خفيف العجز ، سريع الإراقة بطيء الإفاقة . وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت : يكرهن منك أنك إذا عرفت فحت بريح كلب ، فقال : أنت صدقتني إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة " (١) ويعلق الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي على هذه الرواية بقوله " لقد صدقته الأولى وسخرت منه الثانية ، فلم يفتن لها أو فطن وأثر التسليم ، يوهم نفسه أو يوهم المرأة صدق ما قالت ، وكان في الحالين هو المخدوع الوحيد " (٢) .

وطرفة بن العبد يذكر في معلقته ثلاثة أسماء الأول خولة والذي ورد في قوله :-

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِرُقَّةٍ تَهْمَدِ      ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ (٣)

والثاني المالكية وذلك حيث يقول :

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُسْنُودٌ      خَلَا بِسَفِينٍ بِالنَّوْصِفِ مِنْ نَدِ (٤)

والثالث ابنة معبد والذي ورد في قوله :-

فَإِنْ مِتُّ فَأَنْعِزْنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ      وَشَنِّ عَلَى الْجَيْبِ يَا ابْنَةَ مَعْبَدِ (٥)

وهذه الأسماء الثلاثة تدور حول معنى واحد هو معنى التملك (٦) ، فحول الرجل هم حشمه وأتباعه ، مأخوذ من التخويل والتملك ، والمالكية مأخوذ من الملك والتملك ، ومعبد مأخوذ من قولنا عبد الله يعبد عبادته ومعبد تاله له (٧) ، ويحتمل أن يكون معبد اسم لمكان العبادة ، فهي ابنة هذا المكان الذي له مطلق التذل والخضوع ، فهي خولة التي تخولته ، وهي المالكية التي امتلكته ، وهي ابنة معبد التي أخضعت لإرانتها .

سياق النص يؤيد هذا المعنى ، فلقد وقف الشاعر بمكان يقال له برقة تهمد وظل يبكي في هذا المكان ويبكي إلى الغد ، ذلك لأن المكان يذكره بمن امتلكت قلبه ورحلت ، والبيت الثاني يؤكد وقوفه

(١) أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة - الشعر والشعراء - قدم له الشيخ حسن تميم - راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان - دار إحياء العلوم - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧ - ص ٦٣

(٢) د. الطاهر مكي - امرؤ القيس حياته وشعره - دار المعارف - الطبعة الخامسة - ١٩٨٥ - ص ٦٤ .

(٣) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

(٤) ابن الأنباري - السابق - ص ١٣٥ .

(٥) ابن الأنباري - السابق - ص ٢٢٣ .

(٦) ابن منظور - اللسان - مادة ( حول ) .

(٧) ابن منظور - اللسان - مادة ( عبد ) .

باكياً وحديث الرفاق الذين يقولون له ناصحين لا تهلك نفسك أسي على فراق محبوبتك وتسأتي إجابته قائلاً :

كَانَ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُنُودَةً      خَلَايا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ كَدَرِ

فلقد ضرب صفحاً عن كلام رفاقه ، ولم يجيبهم ، وراح يحدثهم عن رحيل المالكية التي امتلكت فؤاده ... ثم رحلت ، فإذا ما مت ، فيا من امتلكت قلبي ، واستعبدني هوالك ، أد إلى حقي ، أنعيني بصفاتي التي تعرفينها عني وأنكريني بما أنا أهله .

وهكذا يظهر أن أسماء النساء في معلقة طرفة تدور حول فكرة مؤداها أن محبوبته قد امتلكت قلبه وعقله ، ثم رحلت ، وتركته في حالة من البكاء المستمر ، وهذا في تصوري شيء يتناسب مع شباب طرفة وفتوته وترفه ، كما يتفق مع نظرته إلى الحياة والتي لخصها في أربعة أبيات وهي قوله :-

فَلَوْلَا ثَلَاثَ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى      وَجَدَّكَ لَمْ أَحِقِلْ مَتَى قَامَ عُودِي  
فَمَنْهَنْ سَبَقَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِّبَةٍ      كَمَيْتٍ مَتَى مَا تُعَلُّ بِالْمَاءِ تَزِيرِ  
وَكَرَّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنِّبًا      كَسِيدِ الْغَضَا نَبَهَتْهُ الْمَتَّوِّرِ  
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالْدَجْنُ مُعْجَبٌ      بِيَهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمُورِ<sup>(١)</sup>

ويستخدم عنبرة في معلقته أربعة أسماء هي :عبله ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، واللافت للنظر أن الأسماء الثلاثة الأولى منها ترد في ثلاثة أبيات متتالية في ديوانه حيث يقول :-

٧- وَتَحُلُّ عِبْلَةً بِالْجَوَارِ وَأَهْلُنَا      بِالْحَزْنِ فَالْصِمَانِ فَالْمُتَلَمِّ  
٨- حَيَّتْ مِنْ طَلَلٍ تَقَادِمَ عَهْدِهِ      أَقْصَى وَأَقْصَرَ بَعْدُ أُمُّ الْهَيْثَمِ  
٩- حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَاصْبَحَتْ      عَسْرًا عَلَى طَلَبُكِ ابْنَةَ مَخْرَمِ<sup>(٢)</sup>

وفي البيت الرابع حسب ترتيب الديوان يتكرر اسم عبلة مرتين ، وذلك حيث يقول :-

- يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَارِ تَكْلِمِي      وَصِي صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةَ وَاسْلِمِي<sup>(٣)</sup>

وهذا التكرير لا يخلو من دلالة ، فهذا الإلحاح ، وهذا الطنين ، وهذا الضغط الذي يمارسه الشاعر على المتلقي دليل على المعاناة التي يعانيها ، فهو يصرخ ولا أحد يحسن بصراخه ، يصرخ قائلاً :-

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٩٤ وما بعدها .

(٢) شرح ديوان عنزة - ص ١٤٣ .

(٣) شرح ديوان عنزة - ص ١٤٢ .



أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمْ      حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأعجم<sup>(١)</sup>

وما كلام الأصم الأعجم ؟! وماذا يفهم الناس من هذا الأعجم ؟ إنه إحساس الشاعر بالألم والمعاناة، وإحساسه بأنه يعيش هذه الآلام وحيداً فريداً ، فلما لم يجد من يشاركه مأساته ، اندفع نحو الدمن والأطلال والربوع الخالية ، طالباً منها الحديث وهذا صراخه :-

يَا دَارَ عِبِلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي      وعمي صباحاً دار عِبِلَةٍ واسلَّمي

لكن من عِبِلَةٍ التي ينادي الشاعر دارها راجياً الكلام ، داعياً لها بالنعيم والسلامة . أهسي حقاً فتاة بعينها وقع في غرامها الشاعر ؟ أهى حقاً ابنة عمه التي أحبها ؟ لم أن هناك دلالات أخرى تكمن خلف هذا الرمز المدعو عِبِلَة ؟ .

لقد سبقت الإشارة إلى أن عنقرة قد استخدم أربعة أسماء في معلقته ، وهذه الأسماء هي عِبِلَة ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، وفي تصوري أن هذه الأسماء جميعاً دوال لمطلوب واحد ، وأن هذه الدوال يجمعها معاً هذا المطلوب الواحد الذي قصد إليه الشاعر وسعى إلى إبرازه .

ولعل دلالات هذه الألفاظ تعين على الفهم وتوضح المعنى ، فاما ما يخص لفظة " عِبِلَة " فقد جاء في اللسان : العبل : الضخم من كل شيء ، وامرأة عِبِلَة تامة الخلق<sup>(٢)</sup> ، فالشاعر لا يتحدث عن امرأة تحمل هذا الاسم ، بل يتحدث عن امرأة تحمل هذه الصفة ، ويحث عنقرة عن تمام الخلق أمر واضح في المرأة والحصان على السواء ، فإذا كانت محبوبته عِبِلَة فحصانه عبل الشوي :-

وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عِبِلِ الشَّوَى      نَهْدَ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ الْمُحْرَمِ<sup>(٣)</sup>

والمشكلة أن هذه المرأة التامة الخلق المكتنزة الجسم ، أم هيثم ، والهيثم : الصقر ، وقيل النسر ، وقيل فرخ العقاب ، وقيل هو صيد العقاب<sup>(٤)</sup> ، والعقاب طائر من كواسر الطير قوي المخالب ، مسرول ، له منقار قصير ، أعقف ، حاد البصر<sup>(٥)</sup> فلقد تحولت محبوبة الشاعر إلى طائر كاسر جارح ، وهو صيد لهذا الطائر ، لا يملك دفعاً للضرر عن نفسه ، وهي ابنة مالك كما جاء في قول الشاعر :-

هَلَّا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ      إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي<sup>(٦)</sup>

(١) شرح ديوان عنزة - ص ١٤٢ .

(٢) ابن منظور - اللسان - مادة ( عبل ) .

(٣) شرح ديوان عنزة - ص ١٤٦ .

(٤) ابن منظور - اللسان - مادة ( همم ) .

(٥) ابن منظور - اللسان - المعجم الوجيز - مادة ( عقب ) .

(٦) شرح ديوان عنزة - ص ١٤٩ .

فقد امتلك أبوها حريته، فالشاعر عبد مملوك، مملوك للقبيلة، ولمحبيته ابنة مالك، فإذا كانت القبيلة زوالد المحبوبة قد امتلكوا الشاعر جسداً، فقد امتلكت المحبوبة الشاعر جسداً وروحاً، امتلكته جسداً حين امتلكته القبيلة وامتلكته جسداً أيضاً حين أصبح صيداً لها، وامتلكته روحاً حين وقع في شباك حبها.

كنية أخرى يطلقها الشاعر على محبوبته، إذ يطلق عليها ابنة مخرم، وذلك في قوله :-

حلت بأرض الزائرين فأصبحت  
عسراً على طلابك ابنة مخرم.

فالمخارم الطرق في الجبال، وأفواه القجاج، ومخارم الليل أوانله، وهي جمع مخرم<sup>(١)</sup>، وكأنه يريد أن يقول إنها ابنة جبل، وهذا يتفق مع سياق البيت حيث يقول "حلت بأرض الزائرين"، والزائرون: الأسود، فالشاعر يريد أن يطلق عليها صفة التوحش، كما يتفق هذا - من جهة أخرى - مع كونها أم الهيثم، وإذا كان العبل الضخم من كل شيء، والمرأة العبلية هي المرأة التامة الخلق كما جاء في اللسان، فإن عنقرة في هذا المعنى يساير ما عرف في الشعر الجاهلي من ولوع الشعراء بتضخيم جسد المرأة، وإبرازها في صورة مثلى، حيث إنهم لا يتحدثون عن امرأة بعينها، بل يتحدثون عن المرأة التي يجب أن تكون، ولقد "ظلت صورة المرأة الممتلئة الجسم، التي تميل إلى البدانة، من الصور المهمة لسي نظر الإنسان القديم"<sup>(٢)</sup>، وذلك لأنها - من وجهة نظره - تحقق "الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية"<sup>(٣)</sup>.

ولا تعارض - من وجهة نظري على الأقل - من أن تكون (عبلية) صفة، واسماً في نفس الوقت، فهي اسم لمن أحبها الشاعر، أو هي صفة لها.

إن إحساس عنقرة بالرق كان عاملاً أساسياً في اختيار هذه الأوصاف، أوصاف عبلة - أم الهيثم - ابنة مخرم - ابنة مالك، فبحث الشاعر عن الصورة المثلى في كل شيء، في المرأة والحياة، دفعه لأن يختار لها أوصافاً تتفق مع هذه المثالية التي ينشدها، فأم الهيثم وابنة مخرم اختارهما الشاعر انعكاساً لما لاقاه من المصاعب والمتاعب، وما واجهه من مشكلات في سبيل الوصول إلى هذه الحبيبة (ابنة مالك)، التي امتلكت على الشاعر قلبه ووجدانه.

وحديث زهير عن (أم أوفى) حديث يتفق مع موضوع قصيدته، فالوفاء صفة يستدعيها جو النص، فالحارث بن عوف وهرم بن سنان قد تحملتا تبعات معركة "لم يهريقوا فيها ماءً محجماً"<sup>(٤)</sup>،

<sup>(١)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة (خرم).

<sup>(٢)</sup> د. علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨. راجع الفصل الذي كتبه عن صورة المرأة بين المثال والواقع - ص ٥٣ وما بعدها.

<sup>(٣)</sup> د. علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨.

<sup>(٤)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٦٥، وهذا عجز بيت صدره "يتجمها قوم لقوم غرامه".

وأوفيا بما تعهدا به ، فلا بد لزهير وهو يمتدح صنيع الرجلين ، أن يشيد بصفة الوفاء ، في ثابا قصيدته وفي مطلعها ، ففي ثابا قصيدته يقول :-

ومن يوف لا ينعم ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمع<sup>(١)</sup>

وفي مطلع قصيدته يقول :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى يَمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ      بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَاَلْمَتَّئِلِمِ  
دِيَارَ لَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَانَتْهَا      مَرَايِجُ وَشَمِ فِي تَوَاشِرِ مِعْصَمِ  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً      وَاطْلَاوُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ  
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً      فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ<sup>(٢)</sup>

واستخدام لفظة ( أوفى ) بهذه الصيغة استخدام له دلالة ، فقد جاء في اللسان من قال أوفى فمعناه أوفاني حقه ، أي أتمه ولم ينقص منه شيئاً<sup>(٣)</sup> ، وكان الممدوحين قد أوفيا بعهدهما ولم ينقصا منه شيئاً وأدياه على الوجه الأكمل ، فبداية القصيدة بهذا الاستهلال له دلالة ومعناه ، وإلا فما الذي دفع زهيراً لاستخدام هذه الكنية ؟ لا شيء في تصوري إلا الاهتمام بالوفاء خلقاً ، ومدح من أوقف وحقن دماء العرب. يستوي في ذلك إذا نظرنا إلى لفظة أوفى على أنها فعل ماض ، زيد بالهمزة - وزيادة المبنى تزيد المعنى - أو نظرنا إليها على أنها اسم تفضيل .

شيء آخر لفت للنظر في الأبيات السابقة وهو قول الشاعر :-

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً      فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ .

لماذا اختار الشاعر الوقوف على الأطلال بعد عشرين حجة ؟ لقد قال الشاعر هذه القصيدة في مدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين أصلحاً بين الناس في حرب داحس والغبراء ، تلك الحرب التي استمرت أربعين سنة<sup>(٤)</sup> ، فهل هناك علاقة بين مدة الحرب وبين العشرين حجة التي وقف بعدها زهير على أطلال محبوبيته ، ليتعرف عليها ، فعرفها بعد لأي ؟ .

أكبر الظن أن هناك علاقة بين مدة الحرب والفترة التي وقف بعدها زهير على الأطلال ، فإذا كان الشاعر لم يعرف ديار محبوبيته بعد عشرين حجة ، وما ذلك إلا لأن الحرب قد أنتت على كل شيء فجعلته كالريم ، فكيف الحال بعد أربعين سنة من القتال والحرب ، إنه الفناء الأكيد لكل شيء ،

<sup>(١)</sup> ابن الأثيري - السابق - ص ٢٨٢ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأثيري - السابق - ص ٢٣٧ وما بعدها .

<sup>(٣)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( ولى ) .

<sup>(٤)</sup> ابن عبد ربه - العقد الأخير - ٣/٣١٣ .

للأموال والأرواح ، وهنا يظهر الحارث بن عوف وهرم بن سنان فيعرضا الصلح على المتساحرين ، ويتحملا ديات القتلى من الجانبين ، ويوفيا بما التزما به . وعندئذ تبرز قيمة العمل الذي قاما به ، لقد قاما بعمل عظيم بعد حرب عظيمة استمرت أربعين سنة .

فالببت له علاقة أيضاً بخلق الوفاء الذي يريد الشاعر أن يؤكد له بمدوحه .

وعمر بن كلثوم والحارث بن حلزة يستخدمان اسم هند ، ويحملانه دلالة أراد أن يبتاها خلال نصيهما ، فالقصيدتان في الفخر والحماسة ، والشخصية الموجه إليها الخطاب هي شخصية الملك الذي كان يقال له مضطرب الحجارة لشدة ، إذ كان معروفاً عنه أنه شرير ، فمناذاته بأبن هند أو أبا هند يتفق مع سياق النص من ناحية ، وما عرف عن شخصية هذا الملك من ناحية أخرى ، يؤكد هذا ما جاء في معاجم اللغة في معنى كلمة هند ، فقد جاء في اللسان أن هند اسم للمائة من الإبل أو للمائة ولما نوبنها ولما فويقتها ، وقيل هي المائتان ، والهند جبل معروف ، والمهند : السيف<sup>(١)</sup> ، فإذا عرفنا أن الدية كانت في الجاهلية عشراً من الإبل<sup>(٢)</sup> لبيان لنا أن الشاعر إنما يخاطبه بلفظ دال على القوة ، فهو ابن هند ، أي ابن من به قوة عشرة من الرجال ، وأبو هند صاحب الشدة وهذا أمر دارج عندهم ، فامرؤ القيس اسمه حنّج ، أو عدي ، أو مليكة ، وأنه كني بأبي وهب وأبي زيد وأبي الحارث واشتهر بلقب الملك الضليل ، كما يقال له أيضاً ذو القروح<sup>(٣)</sup> ، ولعل هذه التسمية كانت تصويراً لحياة الشاعر ومعاناته ، فقد دب الخلاف بينه وبين أبيه في الصغر ، ومات وهو يسعى لإدراك ثار أبيه في الكبر ، ولقد جاء في اللسان : القيس : الشدة ومنه امرؤ القيس أي رجل الشدة<sup>(٤)</sup> .

وهكذا يتضح أن الأسماء التي وردت في المعلقات إنما هي في الأصل صفات ، صفات لمحبوبة ، أو صفات لامرأة ما ، وقد قصد الشاعر إلى هذه الصفة أو تلك تمشياً مع موضوع النص وسياق القصيدة ، ولا ينفي هذا أن تكون هذه الصفة أو تلك علماً على امرأة بعينها .

استهل الحارث بن حلزة قصيدته بقوله :-

أَنْتَنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ      رَبِّ نَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ النَّوَاءُ

فمن أسماء هذه التي أعلمت الشاعر بينها ؟ وما البين ؟

رغم أن القصيدة ترشح أن تكون أسماء اسماً لمحبوبة الشاعر ، إلا أن هناك احتمالاً آخر لأن تكون ( أسماء ) هذه اسماً قد اختاره الشاعر لا ليكون علماً على امرأة بعينها ، بل إن الموقف قد فرضه

<sup>(١)</sup> اللسان - مادة ( هند ) .

<sup>(٢)</sup> د. محمد حسن هيكل - حياة محمد - دار المعارف بمصر - ١٥٦ - د.ت - ص ١١٧ .

<sup>(٣)</sup> د. صلاح الدين الهادي - أمراء الشعر في العصر الجاهلي - مكتبة الشهاب بالنخبة - أبريل - ١٩٧٥ - ١٢٠/١ .

<sup>(٤)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( قيس ) .



عليه فالشاعر يلقي قصيدته في حضرة الملك ، والحديث أمام الملوك يلزمه الحديث عن القدر وسمو  
المنزلة ، يعضد هذا أن الشاعر في موقف يفاخر فيه بنفسه ويقومه ، فكان لازماً عليه أن يتحدث عن  
السمو الرفعة وعلو المنزلة ، ولفظة أسماء قد وفّت بهذا ، فأما قوله :-

وَوَلَدْنَا عَمْرَو بْنَ أُمِّ أَنَاسٍ      مِنْ قَرِيبٍ لَمَّا أَتَانَا الْحَبَاءُ<sup>(١)</sup>

فأم أناس هنا ليست اسماً ، وإن كان عمرو المذكور في البيت هو عمرو بن حجر الكندي ، حيث إن أمه  
المكناة بأم أناس هي بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة من قوم الشاعر ، فالشاعر يفاخر بأنهم أخوال عمرو هذا ،  
وكنية أم أناس كنية تحمل في ثناياها الفخر ، فالعرب كانوا يفاخرون بكثرة العدد ، قال عمرو بن كلثوم:

مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا      وَنَحْنُ الْبَحْرَ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا<sup>(٢)</sup>

فأناس جمع الإنس ، والإنس جماعة من الناس<sup>(٣)</sup> ، وفي هذا إشارة إلى كثرة أبناء القبيلة ، أو إلى  
كثرة أولئك الذين يتصل نسبهم من أهم من أبناء هذه القبيلة بنسب الشاعر ، ولعل في هذا ضغطاً  
على الملك ، فأبناء أختهم أو عمستهم يمثلون ورقة ضغط في اتخاذ القرار .

يتحدث ليبد عن ( نوار ) التي ساءت علاقته بها وعلاقتها به وأصبحت القطيعة هي الحل لهذه  
العلاقة المتوترة ، يتحدث ليبد فيقول :-

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ      وَتَقَطَّعْتَ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا  
مَرْيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ      أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا<sup>(٤)</sup>

ثم يتحدث عنها مرة ثانية فيقول :-

أَوْ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارَ بَأَنَّتِي      وَصَّالٌ عَقَرٌ حَبَائِلُ جَدَّامُهَا  
تَرَاكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَها      أَوْ يَعْثَلِقَ بَعْضُ النَّفُوسِ حِمَامُهَا<sup>(٥)</sup>

والنوار المرأة النفور من الريبة ، وامرأة نوار نافرة عن الشر والقيح<sup>(٦)</sup> ، فطبيعة العلاقة بين الشاعر  
ومحبوبته اقتضت ان يختار لها هذا الاسم / الصفة ، - صفة نوار - التي تدل على النفور ، والنفور قد  
بدأ من جانب المحبوبة ، فامرأة نوار أي نافرة ، وجاء تصرف الشاعر رداً على موقف المحبوبة أو

<sup>(١)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥١٠ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأباري - السابق - ص ٤٢٧ .

<sup>(٣)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( أنس ) .

<sup>(٤)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

<sup>(٥)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٧٣ .

<sup>(٦)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( نور ) .

التي كانت محبوبة ، إذ رد عليها قائلاً " بأنني وصال عقد حبائل جذامها ، تراك أمكنة إذا لم أرضها " .  
مستخدماً في ذلك الرد أقوى صيغ المبالغة وهي صيغة فعّال ، وقد كررها ثلاث مرات في قوله " وصال  
- جذام - تراك " في محاولة يثبت من خلالها أن القرار ما زال في يده ، وأنه هو الذي يصل ، وهو  
الذي يقطع ، وهو الذي يترك ، وإلا كان الموت المحقق لمن يأبى عليه ذلك .

يحاول الشاعر أن يعبر تعبيراً حسيّاً عن هذا النفور فيصف ( نوار ) بأنها " مريّة " فهل كانت  
هذه المرارة التي يتذوقها الشاعر أو يتجرعها بسبب هذا النفور وهذه القطيعة ؟ لعل الأمر كذلك ، ولعل  
كلمة ( مريّة ) هذه صفة أخرى للمحبة ، فمحبوبة الشاعر ( نوار ) ، نافرة ، ومريّة ، تصد من يطلب ودها .

لقد حلت هذه النوار المريّة ( بفيد ) ، والفيد : الموت ، والفياد ذكر اليوم <sup>(١)</sup> ، والمعنيان يصلان  
بنا إلى نتيجة واحدة ، فعلى اعتبار أن الفيد هو الموت وأن هذه المحبوبة حلت بمكان فيد ، أي بمكان  
فيه الموت ، أو بمكان الموت ، فهذا يعني أنها قد ماتت بالنسبة للشاعر ، وأنه يتجرع مرارة فقدما ،  
لا مرارة هجرها ، يؤكد هذا المعنى الاستهزام - " فإين منك مرامها " - الذي يدل على استحالة الوصول إليها .

وعلى اعتبار أن الفياد هو ذكر اليوم ، واليوم مما يتشائم منه الناس ، فكان المحبوبة قد حلت  
بمكان شؤم ، ولن يستطيع أحد الوصول إليها . يذكر الشاعر أن محبوبيته قد جاورت " أهل الحجاز " ،  
فمن أهل الحجاز هؤلاء الذين جاورتهم المحبوبة - النوار - المريّة ؟

إن لفظة " الحجاز " دالة في موقعها ، ومعبرة ، فالحجاز - كما قال قطرب يكون ها هنا من  
شيين . يقال حجز بعيره يحجزه حجازاً ، لضرب من شدة ، وذلك الحبل يقال له حجاز يشد به البعير  
إلى رسفه كالقيد له . <sup>(٢)</sup> فإذا كان الحجاز هو القيد فأهل الحجاز هم أهل القيد ، فما القيد ؟

إنه الموت ، ألم تمت المرأة المحبوبة بالنسبة للشاعر منذ أن حلت بفيد ، لقد ماتت وجاورت  
الموتى وأصبح الموت هو الحجاز الذي يحقق الاستهزام الذي انتهى به البيت : " فإين منك مرامها " .

ثمة ملاحظة أخيرة هنا ، وهي هذا التناسق الصوتي الذي أقامه الشاعر بين أول كلمة في البيت  
وأخر كلمة فيه ، بين " مريّة " ، " مرامها " ، وكأنه يريد أن يقول أن نوالها مر- ، أو أن من يحاول أن  
يصل إليها سوف يتجرع المر قبل أن يصل ، ولن يصل .

وهكذا قد ظهر أن حديث الشاعر الجاهلي عن المرأة ، ربما لا يعني به امرأة بذاتها ، بل ربما  
قصد إلى صفات مثلى للمرأة ، وربما قصد إلى صفات تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ، ولعل  
امراً القيس قد قيد أذواق الرجال من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن " بيضة الخدر "

<sup>(١)</sup> ابن منظور - اللسان - مادة ( فيد ) .

<sup>(٢)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٤ .

في قصيدته المعلقة ، وتركها لمن خلفوه يبدون ويعيدون فيها ، فكانهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية ، أو قل أنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم . ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها ، بل كان ذلك يـسـدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم<sup>(١)</sup> .

هذا إذا كان الحديث عن المثال ، فاما إذا كان الشاعر يريد أن يوظف أسماء النساء توظيفاً فنياً فإنه يختار صفات وكى تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ، وهذا ما حدث مع زهير في اختياره "أم أوفى" ومع عنتره في اختياره "عبلة" - أم الهيثم - ابنة مالك - ابنة مخرم " ، ومع عمرو بن كلثوم في اختياره "هند" ، والحرث في اختياره "أسماء" - أم أناس - هند " ومع طرفة في اختياره "خولة" - ابنة معبد " ، وأخيراً كما حدث مع ليبد عندما اختار "نوار" - مريّة " .

لقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسماء ليحملها دلالات ما كان يستطيع التعبير عنها إلا من خلال ما اختاره من أسماء ، ولقد أضفت هذه الأسماء على النص روحاً أخرى فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر .

### (٣) التصويغ :-

تفاوت الشعراء في استخدامهم التصريح تفاوتاً لافتاً للنظر ، فقد صرع امرؤ القيس مطلع قصيدته، وذلك قوله :-

- قَفَا نَبْكَ مِنْ نِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَزْمِ

وصرع في ثلاث مواضع أخرى في معلقته وذلك في قوله :-

- أَفَاطَمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا السَّدَلِ      وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَرَمَعْتَ صِرْمِي فَأَجْمِلِي

وفي قوله :-

- أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَّكَ قَاتِلِي      وَأَنْتَكِ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

وفي قوله :-

- أَلَا آيَهَا اللَّيْلِ الطَّوِيلِ أَلَا أَنْجَلِي      بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ هَيْكَ بِأَمَلِ

وصرع عنتره في أربعة مواضع أيضاً هي :-

<sup>(١)</sup> د. وهب أحمد رومية - شعرا القديم والنقد الجديد - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - رقم ٢٠٧ مارس ١٩٩٦ - ص ١١٥ .

- هل غادر الشعراء من متركهم أم هل عرفت الدار بعد توهم

- أعيالك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم

- يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

- إني عداني أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

وصرع عمرو بن كلثوم في أربعة مواضع هي :-

- ألا هبتي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

- قفي قبل التفرق يا ظعينا نخبرك اليقين وتخبرينا

- وأنا المانعون لما يلينا إذا ما البيض فارقت الجفونا

- إذا لم نحمن فلا بقينا لشيء بعدهن ولا حيننا

فأما طرفة وزهير والحارث ولبيد لم يصرع كل منهم إلا مطلع قصيدته .

وقد أعزى بعض النقاد التصريح إلى قدرة الشاعر وبعده عن الصنعة ، ويقول ابن قتيبة "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة " (١) . وواضح أن ابن قتيبة يرى أن التصريح يقع من الشاعر المطبوع وأنه دليل على قدرته ، ولكن قدامة يرى أن التصريح يميز بين النثر والشعر ، وربطه أيضاً بالطبع حيث يقول " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر " (٢) .

ويذكر ابن رشيق في كتابه العمدة أن سبب التصريح " مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرع الشاعر غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريح

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن خيرة - الشعر والشعراء - ص ٤١ .

(٢) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ط ١ - ١٩٧٩ - ص ٩٠ .



إخباراً بذلك، وتبنيهاً عليه وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرخوا في غير موضع تصريح ، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة " (١) .

فابن رشيق يضع أسباباً للتصريح يحددها في :-

- ١- أن الشاعر يلجأ إلى التصريح ليعلم لمتلقي أنه بدأ في قول شعر لا نثر .
  - ٢- الانتقال من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف .
  - ٣- أن التصريح يأتي من كثرة المادة اللغوية عند الشاعر ، فهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة .
- ويرى حازم القرطاجني أن للتصريح " في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لإستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بأزدواج صنيعتني العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك " (٢) .

اختلف حازم عن سابقه في نظريته إلى التصريح ، فبينما ذهب ابن قتيبة وقدامه وابن رشيق إلى أن التصريح يفرق بين المنثور والموزون ، وأنه يمهد للقافية ، وأنه دليل على قوة الطبع وكثرة المادة ، نظر حازم إلى أثر التصريح في المتلقي ، فلو قوعه في أوائل القصائد طلاوة وموقع من النفس ، ويؤكد هذا المعنى ويحرص عليه ، ويستخدم في ذلك ألفاظاً فقهية إذ يقول " ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك ، فيختلف ظن النفس في القافية لذلك " (٣) .

لقد أدخل حازم إيهاً النفس بالتصريح وإخلاف ذلك في باب الكراهية ، وفي تصوري أن هذا دليل على مدى اهتمام حازم بالجانب النفسي في عملية التصريح .

ويقوم الدكتور محمد العبد بعمل إحصاء للحركات الطويلة في بعض قصائد امرئ القيس ثم يقارن متوسطات هذه الحركات بعدد حركات المطلع ثم يقول " تلك محاولة لربط التصريح بالحالة النفسية للشاعر فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص " (٤) . لكنه لم يتحدث عن أثر التصريح في المتلقي . كما فعل حازم وكما ظهر من كلماته السابقة .

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني-العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قمحة ، دار الكتب العلمية-بيروت - ط ١ ١٩٨٣ / ١ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

(٢) أبو الحسن القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ص ٢٨٣ .

(٣) أبو الحسن القرطاجني - السابق - ص ٢٨٣ .

(٤) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٤٨ .

ويدعم الدكتور مصطفى سوييف في دراسته عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ، يدعم الرأي الذي يربط بين التصريح وبين الحالة النفسية للمبدع ، وهذا الربط يتفق مع منهجه في الدراسة كما يتفق مع مجال الدراسة فمنهج الدراسة يدور حول الإبداع في الشعر خاصة ، ومجال الدراسة علم النفس ، ولذلك جاء ربطه بين حالة المبدع واختياره للالفاظ ربطاً منطقياً حيث يقول " لا يصل الشاعر إلى معنى ثم يبحث عن لفظة ، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها ، وتأتيه منظومة غالباً ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ، لكن " التوتر الدافع " هو الذي اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذي هو معان وصور والفاظ موقعة ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعاً نوعياً " (١) ، وهكذا وقع الشاعر أسيراً لهذا " التوتر الدافع " ليملي عليه صوره ومعانيه والفاظه أيضاً .

ويربط الدكتور كمال أبو ديب بين التصريح وبين ما أسماه " الجملة النواة " ، والجملة النواة عنده في معلقة امرئ القيس هي تلك الجملة المتولدة عن فعل الأمر والفاعل المكنون فيه والتي تطالع القارئ في أول القصيدة ، وهي قول الشاعر " قفا " ، كما يربط بينه وبين المنادى / الأمر الوارد في سياق جملة تتولد من ( واو رب ) إذ يقول " وتظهر القافية الداخلية في البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر " قفا " الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى في البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى / الأمر ، وفي سياق جملة تتولد من ( واو رب ) في البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع في موقع مماثل: نداء وأمر في نطاق (واو رب) في البيت رقم (٤٥) \*\*\* (٢) .

ويدعم الدكتور كمال أبو ديب رأيه يقول " إن وجود صيغ للمنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم في حقيقة الأمر تفسير الظاهرة التي تناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعاً بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن ( واو رب ) " (٣) ، وحتى يستقيم له هذا

(١) د. مصطفى سوييف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٥٩ ص ٢٩٤ .

\* المقصود قول الشاعر : أفاطم مهلاً بعضي هذا التلجلج وإن كنت قد أزمعت صرعى لأجلني .

\*\* يقصد قول الشاعر : ويوماً على ظهر الكعب تعذرت على رآلت حلفة لم تحلسل

\*\*\* البيان رقم ٤٥ ، ٤٦ هما : فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

بصح وما الإصباح منك بأمثل ألا أيها الليل الطويل ألا تنجلي

(٢) كمال أبو ديب - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرؤيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ - ص ١٦٢ .

(٣) كمال أبو ديب - الرؤى الملقنة - ص ١٦٢ .

التفسير أخرج البيت رقم (٢٠) من دائرة الأبيات المصرفة حيث إن ( قاتلي / يفعل ) لا تشكل قافية داخلية بالمعنى الدقيق " (١) .

ويخلص إلى نتيجة لها وجاهتها وذلك حيث يقول " والنتيجة التي نخلص إليها هي أن النظرية التي نقول إن القافية الداخلية هي خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة ، وافترض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك " (٢) .

هناك دراستان فنيّتان فقط في كل الدراسات السابقة ، أعني أن هناك دراستين فقط اتجهتا إلى النص الأدبي وحاولتا استنطاقه للوقوف على الجوانب الفنية في عملية التصريح .

فأما الدراسة الأولى فهي دراسة الدكتور محمد العبد والتي حاولت ربط التصريح " ببطء الحركة الإيقاعية في المطلع وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية ووقوع التصريح " (٣)، وأما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور كمال أبو ديب ، وهي دراسة بنيوية ، ربطت بين التصريح وبين فعل الأمر أو النداء ووارب ، فلا بد لوقوع التصريح عنده - في معقبة امرئ القيس - من نداء وأمر في نطاق (وارب) .

واتجهت سائر الدراسات إما إلى الشاعر وإما إلى المتلقي محاولة الكشف عن الجوانب النفسية لأي منهما . لا خلاف على دور الحالة النفسية للشاعر وأثر ذلك في إنتاج أبيات مصرفة ، لكن هذه الدراسة تحاول أن تثبت أن لكل شاعر آلياته في إبداع الدلالة ، فإذا كان التصريح يرد نتيجة لتوتر الشاعر ، فإنه - في نفس الوقت - أحد أدوات الشاعر للتأثير في المتلقي ، كما أشار إلى ذلك حازم القرطاجني في عبارته السابقة .

ولكل شاعر أدواته الخاصة التي يمتاز بها عن غيره من الشعراء ، فقد انماز امرؤ القيس باستخدام التصريح كقيمة صوتية لها دورها في إبداع الدلالة ، وقد لاحظ الدكتور العبد أن القصائد التي وقع فيها تصريح في المطلع بلغت ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين أي أن قصائده مصرفة المطلع تبلغ حوالي ٦٧٪ من قصائد الديوان . أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرفة ليست إلا مقطوعات قصار ، لا تكاد أبياتها تتجاوز أصابع اليد الواحدة " (٤) ،

(١) كمال أبو ديب - السابق - نفس الصفحة .

(٢) د. كمال أبو ديب - السابق - ص ١٦٣ .

(٣) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٤٦ .

(٤) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٤١ ، وتجدر الإشارة إلى أنه قد رجع إلى ديوان امرئ القيس - دار إحياء التراث

العربي - بيروت - ط ٢ (١٩٦٩) وطبعة الشيخ ابن أبي شيب - شرح الأعلام الشنتمري - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

( ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م ) كما جاء في قائمة مصادره .

كما انماز باستخدام قيم صوتية أخرى كالتشديد ، فقد ورد في معلقته أربع وأربعون كلمة مشددة العين ، وانماز أيضاً بورود الكلمات ذات التكرير الصوتي ، فقد ورد في المعلقة سبع كلمات بها تكرير صوتي كما مر سابقاً .

لقد أورد الدكتور كمال أبو ديب أن في معلقة امرئ القيس " ١٤٤ كلمة مشددة وهي نسبة عالية بأي مقياس " (١) ، وفي تتبع الباحث لهذا الإحصاء وجد الكاتب يدخل في إحصائه التشديد الواقع على النون في كان ، أن ، منى ، كما يدخل في إحصائه التشديد الواقع في حتى وأمثالها من الألفاظ .

لقد كان التصريح إذن أحد أدوات امرئ القيس في إبداع الدلالة ، إلا أن اللافت للنظر أن المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات المصرفة ، تفوق مثيلاتها - في الغالب - في الأبيات غير المصرفة . فني مطلع القصيدة :-

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل      بسقط اللوى بين الدخول وحومل

٥//٥//٥/٥/٥//٥/٥//      ٥//٥//٥/٥//٥//٥/٥//٥/٥//

بلغ عدد المقاطع الطويلة سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً ، وبلغ عدد المقاطع القصيرة أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية ١٥,٨ مقطعاً صوتياً طويلاً بيانها كالاتي :-

مقطع طويل	مقطع صغير	
١٧	١١	-١
١٦	١٢	-٢
١٥	١٣	-٣
١٥	١٣	-٤
١٦	١٢	-٥
١٧	١١	-٦

وبلغ مجموع المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات ( من ٢-٦ ) تسعة وسبعون مقطعاً بمتوسط قدره ١٥,٨ مقطعاً طويلاً .

(١) د. كمال أبو ديب - السابق - ص ١٧٧ .



بلغت المقاطع الصوتية الطويلة في قول الشاعر :-

أَفَاطِمٌ مَّهْلًا بَعْضَ هَذَا السَّدَلِ      وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ صِرْمِي فَأَجْمَلِي

سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في مقابل أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية للبيت السابق ١٦,٤ مقطعاً صوتياً طويلاً .

وفي المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الليل بلغ متوسط المقاطع الصوتية الطويلة ستة عشر مقطعاً وهو نفس العدد الوارد في قول الشاعر :-

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَتَجَلَّى      بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمَثَلٍ

إن زيادة عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات المصروعة عند امرئ القيس يدل على أن الشاعر كان يتأنى بل يتوقف عند هذه الأبيات وكأنها محطات يلتقط فيها أنفاسه ثم ينطلق بعدها .

وإذا كان التصريح أحد وسائل امرئ القيس في إنتاج المعنى ، فقد كان كذلك أيضاً بالنسبة لكل من عنترة وعمر بن كلثوم ، فقد صرع كل منهما في أربعة مواضع في معلقته ، فأما عنترة فقد صرع البيت الأول والثاني والرابع والخامس والثمانين من قصيدته ، والتي يقول فيها :-

١- هل غادر الشعراء من مَنَرْتَم      أم هل عرفت الديار بعد تَوَهَّم  
٢- أعيالك رسم الدار لم يتكَلَّم      حتى تكلم كالأصمِّ الأعجم  
٤- يا دارَ عبلَةٍ بالجِواءِ تكلمِي      وعمي صباحاً دار عبلَةٍ واسلمي  
٨٥- إني عدائي أن أزوركِ فاعلمي      ما قد عَلِمْتُ وبعضُ ما لم تعلمي

وقارئ الأبيات الأول والثاني والرابع يحس أنها تجسد مأساة الشاعر ، فإذا كان الشاعر في البيت الأول يعترف بأنه لا يجد شيئاً يقوله ، فإنه في البيت الثاني لا يجد من يحدثه لذلك يتوجه في البيت الرابع منادياً ديار عبلَةٍ راجياً منها الكلام ، مستعطفاً تلك الديار بالدعاء لها بالنعيم والسلامة عليها تستجيب له .

لقد بلغ " التوتر الدافع " مداه ، والتقى التفكير بالتعبير وجاءت الألفاظ موقعة ، فقد أتت الوثبة بلفظها ومعناها ونظمها <sup>(١)</sup> أيضاً .

<sup>(١)</sup> واجع الدكتور مصطفى سوريث - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - ص ٢٩٤ .

لكن القصيدة تقول ، إن التصريح لم يكن وسيلة عنثرة الوحيدة في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ إلى وسائل أخرى - صوتية أيضاً - كان لها دورها في القصيدة ، ومن هذه الوسائل ، التضعيف ، إذ وردت في قصيدته أربع وأربعون لفظة مضعفة العين ، كما وردت سبع ألفاظ بها تكرير صوتي .

لقد كان تكرير الألفاظ أحد وسائل عنثرة الصوتية ، فقد كرر ألفاظاً في اثني عشر بيتاً من قصيدته ، ومن هذه الأبيات البيت رقم (٨٥) الذي ورد فيه تصريح وتكرير للألفاظ ، حيث يقول :-

إني عدّاني أن أزورك فاعلمي      ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

فبالإضافة إلى التصريح ، وردت ألفاظ فاعلمي ، وعلمت ، تعلمي ، وهي ألفاظ مكرورة ، ويلفت النظر منها أيضاً أنها أفعال استغرقت الأزمنة الثلاثة المعروفة عند النحويين ، الماضي " علمت " ، والمضارع " لم تعلمي " ، والأمر " فاعلمي " . وإذا كان إلحاح الشاعر على هذه اللفظة مقصود ، إذ يريد أن تعلم محبوبته عنه أشياء يجب أن تعلمها عنه ، فتغابر صيغ اللفظة ، واستغراقها للزمن الماضي والحاضر والمستقبل مقصود أيضاً ، فمحبوبته هي كل حياته ، هي عمره الماضي وحاضره الذي يعيشه ، وهي المستقبل أيضاً ، فلا مستقبل له بعيداً عن المحبوبة .

إلا أن اللفت للنظر في أبيات عنثرة المصرعة أنها اعتمدت على الأزمنة الثلاثة كلها . ففي البيت الأول :-

هل غادر الشعراء من مَنَزَمٍ      أم هل عرفت الديار بعد توهم

يلاحظ أن الشاعر قد استخدم فعلين ماضيين " غادرت " ، و " عرفت " ، وأن كلا الفعلين مسبوق بإداة الاستفهام هل . فاما البيت الثاني :-

أعيالك رسم الدار لم يتكلم      حتى تكلم كالأصم الأعجم

فقد ورد في البيت ثلاثة أفعال ، اثنان ماضيان " أعيالك " ، و " تكلم " والثالث مضارع انقلب بتأثير " لم " إلى معنى الماضي ، وكان الشاعر يريد أن يهرب من الزمن الحالي الذي يجسد مأساياته فعندها ورد الفعل الدال على الحال ورد مولياً نحو الماضي مخفياً خلف دلالة لم . وأما البيت الثالث :-

يا دارَ عيلة بالجِواءِ تكلمي      وعمي صباحاً دارَ عيلة واسلمي

وردت فيه ثلاثة أفعال كلها لا تدل على الحال ، فهي من تلك النوع الذي يطلق عليه النحاة اسم " فعل أمر " وهي " تكلمي - وعمي - واسلمي " فالشاعر ما زال يهرب من الحاضر ويتطلع إلى المستقبل ، فعندما ورد فعل مضارع ورد متخلصاً من هويته ، مخفياً خلف أداة الجزم والنفي والطلب " لم " ، وهذا ما حدث في البيت الأخير :-

إني عدّاني أن أزورك فاعلمي ما قد علّمت وبعض ما لم تعلمي

لقد وردت في هذا البيت خمسة أفعال ، منها فعلان ماضيان هما " عدّاني - علّمت " ، وفعل قد انقلب عن دلالة الآنية إلى الماضي وهو " لم تعلمي " وفعل يدل على الزمن الحاضر " أزورك " إلا أن وروده في هذا السياق يدل على النفي فالزيارة لم تتم ، فهناك ما شغله عن هذه الزيارة . وورد فعل يدل على المستقبل وهو قول الشاعر " فاعلمي " .

لقد وردت في أبيات عنتره المصرفة أربعة أفعال للأمر ، وثلاثة أفعال مضارعة ، منها فعلان انقلبا للدلالة على الماضي لدخول لم عليهما ، والثالث فقد دلّته لوقوعه في سياق " عدّاني " ، وورد بها ستة أفعال ماضية .

إن قراءة هذا الإحصاء لنقول إن عودة الشاعر إلى الماضي ومعاشته له يزيد من التوتر الدافع عنده ، ويأتي ( بالوثبة ) جاهزة بالفاظها وموسيقاها ومعانيها ، وإن إحساسه بقسوة الحاضر عليه يجعله يتطلع إلى المستقبل . فقد يكون أفضل ، وهذا فعل الأمر يحمل عن الشاعر عبء إنتاج هذا المعنى .

وأما عمرو بن كلثوم الذي صرع في أربعة مواضع في قصيدته ، كما صرع عنتره وامروء القيس من قبل ؛ وفي تصوري أن غلبة الضمير " نا " على القصيدة كانت إحدى العوامل التي ساعدت على وجود حالات التصريع ، فثلاث حالات من حالات التصريع الأربع التي وردت في القصيدة بها الضمير " نا " وهي " فاصبحينا " ، و " يلينا " ، و " بقينا " . وحالة واحدة هي التي جاء فيها التصريع على غير " نا " وهي قول الشاعر :-

فَقِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا      نَخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا <sup>(١)</sup>

وقول الشاعر " يا ظعينا " أصله " يا ظعينة " ، فرخم ووصل الألف بفتحة النون أي أن حالة التصريع الوحيدة التي جاءت على غير الضمير " نا " جاءت على غير الأصل ، وبعد أن حذف الشاعر وأضاف .

إن قراءة متأنية لأبيات عمرو بن كلثوم المصرفة :-

وَلَا تَبْقَى خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا	- أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا
نَخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا	- فَقِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا
إِذَا مَا الْبَيْضُ فَارَقَتْ الْجُفُونَا	- وَأَنَا الْمَانِعُونَ لَمَّا يَلِينَا
لَشَيْءٍ بَعْدَهُنَّ وَلَا حِينِنَا	- إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِينَا

(١) ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٧٥ .

تدل على أن الشاعر يصرع عندما يتطلع إلى المستقبل ، وكان التطلع إلى المستقبل يصل  
بالشاعر إلى قمة التوتر الذي يدفعه تجاه ألفاظه وموسيقاه ومعانيه دفعا ، كما يأتي بالوثبة محملة بكل  
ذلك . ويتم هذا التطلع إلى المستقبل في إطار حرص الشاعر على إظهار سيطرته التامة على الزمن ،  
وهذا ما تسي به أبيات القصيدة .

على أن قارئ القصيدة يلاحظ أن التصريع كان أحد وسائل الشاعر في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ  
إلى وسائل أخرى مثل التضعيف - كقيمة صوتية - الذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من القصيدة،  
ومثل التكرير ، تكرير لفظ معين في البيت الواحد والذي ورد في ثلاثين موضعاً من القصيدة :-

فأما الشعراء الآخرون ، ليبد ، والحارث ، وطرفة ، وزهير ، فقد اكتفوا بالتصريع فقط في  
مطامع قصائدهم ، فقد صرع ليبد مطلع معلقته وذلك حيث يقول :-

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا      بِمَنَى تَابَتْ غَوْلَهَا فِرْجَامُهَا

وذلك حين لجأ إلى أسس أخرى أقام عليها البناء الموسيقي لقصيدته ، مستعيناً بها على إنتاج المعنى  
الذي يريد ، ومن هذه الأسس :-

( أ ) لقد اختار الشاعر الميم لتكون حرف روي لمعلقته ، أضاف إليها " هاء " يسميها العروضيون " هاء  
الوصل " ثم ألف الخروج ، وكان على الشاعر في هذه الحالة أن يكرر الميم المضمومة وهاء الوصل  
وألف الخروج في كل أبيات القصيدة ؛ إلا أن اللافت للنظر أن " الهاء والألف " قد تكررا في القصيدة  
بصورة توحي أنها مقصودة " فلقد تكرر هذان الصوتان مائة وأربعاً وخمسين مرة في ثمانية وثمانين  
بيتاً ، هم عدد أبيات المعلقة على حسب رواية ابن الأنباري . إن التكرير يعني أن الشاعر قد اختار هذين  
الصوتين كأساس من الأسس الموسيقية التي أقام عليها قصيدته .

( ب ) "الأساس الثاني الذي أقام عليه الشاعر البناء الموسيقي للمعلقة هو " التقابل اللفظي " ، والذي أعنيه  
بالتقابل اللفظي هو ورود لفظة ومقابلها في البيت الواحد ، ولقد حدث هذا عند ليبد في تسعة عشر موضعاً  
من القصيدة ، وذلك في مثل قوله : " محلها فمقامها " ، " جودها فرهامها " ، " حلالها وحرامها " ،  
" من كل سارية وغاد مدجن " ، " ظباؤها ونعامها " ، " تؤيها وثمامها " ، " كلة وقرامها " ، " أسبابها  
ورمامها " ، " ولشر واصل خلة صرامها " ، " صلبها وسنامها " ، " ضربها وكدامها " ، " مصرع  
غابة وقيامها " ، " إرضاعها وقطامها " ، " خلفها وأمامها " ، " وصال عقد حبال جدامها " ، " مقسم  
... مضامها " ، " كهلها وغلماها " ، " ترجي نواقلها ويخشى ذامها " ، " لعافر أو مطفل " .



( ج ) الأساس الثالث التضعيف والذي ورد في خمسة وأربعين موضعاً من القصيدة- والذي تركز عليه الدراسة في هذا المجال هو الجانب الصوتي في التضعيف ، لا الصرفي- وذلك في مثل قول الشاعر "تأبد " ، " وصال " ، " جذام " وهكذا ، ولا يخفى ما لهذا التضعيف من أثر في أذن المتلقي ، حيث إن الشاعر قد اختار عين الكلمة وضعفها مما يدل على أنه يريد أن يثبت الكلمة في أذن ووجدان المتلقي.

( د ) التكرار اللفظي والذي ورد في القصيدة في عشرة مواضع ، وذلك في مثل قول الشاعر " فوقت أسألها وكيف سؤالنا " ، " من معشر سنت لهم أبؤهم ولكل قوم سنة وإمامها " ، " أو أن تلوم بحاجة لوايها " ، " فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها " ، " وتسمعت رز الأنيس فراعها عن ظهر غيب والأنيس سقامها " ... وهكذا ، والأثر الصوتي لهذا التكرار اللفظي واضح إذ أن الشاعر يريد أن يركز على الجرس الموسيقي لتلك الألفاظ المكررة .

وصرع طرفة مطلع المعلقة وذلك حيث يقول :

لِخَوْلَةٍ أَطْلَلْتُ بِبُرْقَةٍ نَهْمٍ      ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ

وأقام معلقته على أساس من :-

( أ ) التكرار اللفظي والذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من المعلقة وذلك في مثل قوله "أبكي وأبكي" ، " وظيفاً وظيفاً " ، " وإن شئت وإن شئت " ، " أفديك وأفندي " ، " فذالت كما ذالت " ، " غانياً فاغن " ، " أفردت أفراد " ، " حياتها-الحياة " ، " الدجن والدجن " . وهكذا ، وسبقت الإشارة إلى الأثر الموسيقي لهذا التكرار .

( ب ) التضعيف والذي تكرر في تسعة وخمسين موضعاً من القصيدة في مثل قول الشاعر "تجلد-منوراً - يتخدد - معبد - نهاض - نباض - المصمد - أروي - نحام - المهند " وهكذا حتى يصل عدد الأصوات المضعفة داخل القصيدة تسعة وخمسين صوتاً ، ولعل طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات السبعة في استخدام الأصوات المضعفة كأساس من الأسس التي أقام عليها القصيدة وما ذلك إلا للقيم الصوتية الكامنة في هذا التضعيف .

وصرع زهير مطلع قصيدته فقط وذلك قوله :-

أَمِنْ أَمٍّ أَوْفَى بِمُنَّةٍ لَمْ تَكَلِّمْ      بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَسْتَلِّمْ

ثم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قول الشاعر " تكلم - الدراج - توهم - تبصر - المتنع - المتوسم - مزنم - تعفى - يؤخر - المرجم " وهكذا

ويلاحظ أن الشاعر قد ضعف عين الكلمة ، لما فيها من دلالة على إلحاح الشاعر على إثبات هذه القيمة الصوتية .

ثم اعتمد ثانياً على التكرير اللفظي والذي تكرر عند زهير في ثمانية وعشرين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قوله " لربعها - الربع " ، " استحرن - بسحرة " ، " السلم - نعلم " وهكذا .

والحارث بن حلزة صرّح مطلع القصيدة حيث يقول :-

أَنْتَنَّا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ      رَبِّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

ثم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في أربعة وعشرين موضعاً وذلك في مثل قوله :

" فتورت - القناص - ألهى - صماء - التعدي - المضربون - الحداء "

ثم لجأ إلى التكرير اللفظي والذي ورد عنده في خمسة عشر موضعاً من النص وذلك في مثل قوله :-

" ثاو - الثواء " ، " أبكى - البكاء " ، " موال - الولاء " وهكذا .

ومما سبق يمكن أن نستخلص النتائج الآتية :-

١- أن التصريح أحد وسائل الشاعر لإنتاج المعنى ، وأن الشاعر قد لجأ إلى وسائل أخرى مثل التضعيف والتكرير الصوتي والتكرير اللفظي والتقابل اللفظي .

٢- طبيعة الأدب العربي أنه أدب شفاهي جعلته يعتمد على الصوت ، والتصريح أحد القيم الصوتية التي لجأ إليها الشاعر في الأدب الشفاهي لحفظ النص .

٣- الحالة النفسية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريح ، فقد لوحظ أن الأبيات المصروعة عند امرئ القيس بها مقاطع صوتية طويلة أكثر من غيرها .

٤- القدرة الفنية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريح ، فمما لا شك فيه أن الشعراء تتفاوت قدراتهم الفنية ومعرفتهم اللغوية ، وهذا ينعكس بطبيعة الحال على النص .

٥- قد لجأ الشاعر إلى التصريح لجذب انتباه المتلقي ، ويجعله يتعلق بالنص . خاصة وأن الشعر العربي يعول كثيراً على الإلقاء .

## ثالثاً التكوين الموسيقي للمعلقات :

### الأوزان والبحور الشعرية :-

لا شك أن للنظام أثره في النفس ، كما أن له بريقاً أخاذاً ، لا لأنه يدل على ذوق رفيع وجهـد مضمّن فحسب ، بل أيضاً لأنه " عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا العنصر ، وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي " (١) ، فاللزام الشاعر بالوزن والقافية دليل على تمسكه بنظام موسيقي ينبغي من خلاله أن يكون " عاملاً من عوامل التأثير الجمالي " (٢) في قصيدته ، فعند البحث عن القيم الجمالية والفنية في القصيدة الموزونة المقفاه لابد أن يوضع في الاعتبار هذا النظام الموسيقي الذي التزمه الشاعر ، ونسج على منواله قصيدته .

إن القول بأن البحور والأوزان الشعرية في القصيدة الموزونة المقفاه إنما هي بمثابة " أدراج ناجزة " وما على الشاعر إلا أن يملأ هذه الأدراج ، قول فيه إجحاف كبير للشاعر القديم الذي امتد نفسه ليصوغ في هذا الوزن أو ذاك هذا العدد الجم من الأبيات دون أن يشعر المتلقي بأنه " يملأ أدراج البحر العروضي .

حقاً " إن الشكل وحده عبارة عن مقاطع صوتية فارغة لا تحمل أي مضمون " (٣) ، ولكن الذي يجب أن يلتفت إليه أن " المشكلة ليست في الشكل ، إنما في الشاعر وموهبته ، والشكل القديم لم يمنع أمثال البحتري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام والمعري إلخ . . . من أن يبدعوا في مجال هذا الشكل روائع مازلنا نجد فيها أنفسنا أكثر مما نجدها في بعض شعر اليوم " (٤) .

كما أن القول بأن النظام العروضي للقصيدة الموزونة المقفاه رتيب وممل ؛ قول فيه تجن على الواقع ، ذلك لأن التغيرات الطارئة على البحر العروضي تكسر هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين ، كما أن الأصوات الأخرى المصاحبة والتي تختلف من شاعر إلى آخر ، بل من بيت إلى بيت داخل القصيدة الواحدة ، والتي لا يمكن تجاهلها تكسر أيضاً هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين .

(١) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية - ص ٨٠ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - ص ٨١ .

(٣) د. كمال نشأت - في نقد الشعر - رؤية نقدية - سلسلة كتابات نقدية ، رقم ٧ ، الهيئة المصرية العامة للقصور الثقافية ، فبراير ١٩٩١ ص ٣٨ .

(٤) د. كمال نشأت - في نقد الشعر - السابق - ص ٣٨ .

إن هذا الشكل في يد الفنان الموهوب يمكن أن " يصير وعاء " يبيت فيه الشاعر تجربته العاطفية التي أجاد السيطرة عليها فأخرجها في هذا النسق التعبيري الناجح " (١) .

لست في موقف الدفاع عن النظام الموسيقي للقصيدة العربية الموزونة المقفاه ، فهذا النظام - استمر حتى الآن ومنذ أكثر من ستة عشر قرناً ، والذي لم تستطع أن تفلت منه حتى القصيدة الحديثة ، فهي مازالت تسير في إطاره وإن ادعت غير ذلك - قادر بأن يدافع عن نفسه من خلال عطاءاته وابداعاته؛ لكنني قصدت أن ألقت النظر إلى أن هذا النظام الموسيقي أساس من الأسس الجمالية في القصيدة العربية في إطارها التقليدي . وأن هذا الأساس الجمالي قد تفاوتت قدرات الشعراء في استغلاله ، واختلفت طرائقهم في الوصول إلى متلقيهم ، فامرؤ القيس وطرفة وزهير قد صاغ كل منهم معلقته في بحر الطويل ، وذلك على الرغم من اختلاف الموضوعات المطروقة في كل قصيدة . (٢)

واستطاع كل منهم أن ينفذ إلى متلقيه من خلال قيم جمالية ارتضاها ، كما استطاع كل منهم أن يكسر تلك الرتابة وذلك الملل المزعومين من خلال وسائله الفنية الخاصة .

فامرؤ القيس استطاع أن يقيم النظام الموسيقي لمعلقته على أساس من التناسق مستخدماً في ذلك التغيرات الممكنة في البحر العروضي ، ولعل قراءة الجدول التالي تعين على فهم النظام الموسيقي في معلقة امرئ القيس .

	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
التبض	٧٧	٢٧	٤	٣٤	٧٧	٣٢	٤	٣٥	
الكف	-	-	-	-	-	-	١	-	

جدول رقم ( ٦ )

(١) د. كمال شأت - في نقد الشعر وريّة نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩١ - ص ٣٨.

(٢) راجع لي نقد فكرة ارتباط الوزن بالغرض - الدكتور عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب ص ٥٢ ، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية المعنوية ص ٥٥، ٥٤ ، والدكتور علي يونس في نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ - ص ١١٦ ، ١١٧ .



ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

(١) أن زحاف الكف - وهو حذف السابع الساكن - لم يدخل في المعلقة كلها إلا مرة واحدة ، وذلك في التفعيلة الثانية من البيت التاسع والذي يقول فيه الشاعر :-

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَلَاحٌ	وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَدَارَةِ جُلُجُلٍ
٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//	٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//
فعولن . مفاعيل . فعولن . مفاعلن	فعولن . مفاعيلن . فعول . مفاعلن .

(٢) أن التفعيلة الثانية والتفعيلة السادسة هما أقل تفعيلتين أصابهما زحاف القبض ، فقد وقع الزحاف في التفعيلة الثانية أربع مرات ، وكذلك وقع في التفعيلة السادسة أربع مرات أيضاً على مدى المعلقة كلها.

(٣) إن التفعيلة رقم "١" وهي بداية الشطر الأول في كل بيت ، والتفعيلة رقم "٥" وهي بداية الشطر الثاني، متساويتان تقريباً في عدد مرات وقوع زحاف القبض حيث إنه في التفعيلة رقم "١" قد وقع هذا الزحاف خمساً وثلاثين مرة وفي التفعيلة رقم "٥" قد وقع أربعاً وثلاثين مرة . وكذلك التفعيلة رقم "٣" وقع بها زحاف القبض اثنين وثلاثين مرة ، وهذا العدد قريب من عدد المرات التي وقع فيها هذا الزحاف في التفعيلة رقم "٧" ، - وهي التفعيلة المناظرة - حيث وقع سبعاً وعشرين مرة .

(٤) إن ما حدث في التفعيلتين رقم "٤" ، "٨" زحاف قد جرى مجرى العلة إذ التزمه الشاعر من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت فيها ، وعلى هذا يكون ورود تفعيلتين مقبوضتين متواليين في القصيدة نادراً، حيث إن هذا لم يحدث سوى ثلاث مرات فقط ، وذلك في البيت رقم "١٠" حيث قبضت التفعيلتان الأولى والثانية ، وذلك في قول الشاعر :-

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي	فِيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ .
٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥/٥//٥//
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

الحالة الثانية التي قبضت فيها تفعيلتان متواليان وردت في البيت رقم "٣٩" حيث قبضت التفعيلتان الثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

تَضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا	مَنَارَةٌ مُنْسَى رَاهِبٍ مُتَبَلِّلٍ .
٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥/٥//٥//
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

فأما الحلة الثالثة فقد وردت في البيت رقم "٦٩" حيث قبضت التفعيلتان الأولى والثانية وذلك في قول الشاعر :-

قَعَبْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ	وَبَيْنَ إِكَامٍ بَعْدَ مَا مُتَأَمِّلٍ .
٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥/٥/٥//٥//٥//
فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن	فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن .

(٥) وردمرتان في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متوالية مقبوضة ، وذلك في البيت رقم "٧٢" حيث قبضت التفعيلة الأولى والثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

كَأَنَّ طَمِيَّةَ الْمُجَبِّمِ غُدُوَّةٌ	مِنَ السَّيْلِ وَالْغُثَاءِ فَلَكَّةٌ مِغْزَلٍ .
٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥/٥//٥//٥//
فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن	فعولن مفاعِلن فعول مفاعِلن .

والحالة الثانية هي التي وردت في البيت رقم "٧٦" حيث قبضت كل من التفعيلة الخامسة والسادسة والسابعة وذلك في قول الشاعر :-

عَلَى قَطَنَ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ	وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّتْرِ فَيَذْبُلُ .
٥//٥//٥//٥/٥/٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//
فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن	فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن .

وهذه الملاحظات نقودنا إلا النتائج الآتية :-

١- إن زحاف الكف وموزحاف غريب عن القصيدة ، حيث إنه لم يدخل إلا في بيت واحد ، وهذا البيت يتحدث فيه الشاعر عن واقعة غريبة أيضاً ، وهي واقعة " يوم دارة جلجل " ، وكان الشاعر قد قصد إلى هذا التغير الصوتي الغريب على القصيدة ، ليلفت نظر المتلقي إلى هذا البيت ، فالشاعر قد استغل إمكانات البحر للتعبير من خلالها عما تعجز عنه الكلمات أحياناً .

٢- إن الشاعر قد أقام قصيدته كبناء معماري متناسق ، تتناغم فيه كل تفعيلة من الشطر الأول مع ما يناظرها من تفعيلات الشطر الثاني ، فالأولى تتناغم مع الخامسة والثانية تتناغم مع السادسة والثالثة مع السابعة والرابعة مع الثامنة . وكان القصيدة بناء معماري متناسق بروعيت فيه الأصول الفنية للهندسة الزوق والجمال على السواء . والجدير بالذكر أن هذه الصفحات من الدراسة تتعامل مع معلقة امرئ القيس وتتنظر إليها نظرة طولية ، بمعنى أنها تتنظر إلى التفعيلة الأولى مثلاً في المعلقة كلها وهي تتناغم مع التفعيلة الخامسة في المعلقة كلها .

٣- إن الحالات الثلاث التي وردت فيها تفعيلتان متواليّتان مقبوضتان ، كانت في الشطر الأول من البيت ، وكان الشاعر قد قصد إلى تنبيه المتلقي بهذا التغير الصوتي ليلفت نظره إلى ما يريد ، ولعل مضمون الأبيات يؤيد هذا ، فالحالة الأولى كان الشاعر يتحدث عن عقره مطبته للعدارى ، وفي الحالة الثانية كان يتحدث عن محبوبته التي تضيء الظلام ، وفي الحالة الثالثة كان يتحدث عن السيل الذي قد له وصحبته . واللافت للنظر أيضاً أن هذه الأبيات الثلاثة موزعة على موضوعات المتعلقة فلم يجتمع بيتان في فكرة واحدة من الأفكار التي تعرضت لها القصيدة .

٤- إن البيت رقم " ٧٢ " والبيت رقم " ٧٦ " ، وهما البيتان اللذان زوجت فيهما ثلاث تفعيلات متوالية ، فقد زوجت في البيت " ٧٢ " التفعيلات الأولى والثانية والثالثة ، وزوجت في البيت " ٧٦ " التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة ، هذان البيتان يقعان في مقطع السيل . فقول الشاعر " كان طمية المجير غدوة " يتحدث فيه عن السيل الذي أحاط بجبل طمية ، ومعروف أن السيل مذمر ويجرف في طريقه الأوشاب والصخور وكل غث وسمين ، فهذه الأخطاط غير المتجانسة ، والتي تتضمن أثقالاً وصخوراً قد جرفها السيل ، يعبر عنها الشاعر بتفعيلات غير متجانسة وثقيلة على الأسماع .

إن هذا التغير الصوتي ، وهذا الثقل الناتج عن هذا التغير مقصود فنياً من الشاعر ، للتعبير عن صورة السيل والجبل وما أحاط بهذا الجبل ؛ ولعل استقامة تفعيلات الشطر الثاني من البيت يؤكد هذا المعنى . فاما البيت رقم " ٧٦ " والذي زوجت فيه التفعيلات رقم " ٥ ، ٦ ، ٧ " وهي في قول الشاعر " وأيسره على الستار فيذبل " . ويتحدث فيه الشاعر أيضاً عن صورة السيل الذي عم وطم والذي أصبح " ثقيلاً " على الناس ، يعبر عنه الشاعر بهذه الأصوات الثقيلة على الأسماع ، لذلك يمكننا القول أن هذا التغير الصوتي كان مقصوداً فنياً أيضاً ، لجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عن صورة ثقيلة مدمرة غير متجانسة لسيل مدمر يحمل أشياء غير متجانسة .

شيء آخر لافت للنظر في هذا الشطر من البيت ، وهو تكرار صوت السين ذي الصغير ، وكان الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت السيل ، من خلال صوت السين ، كما جعله يحس بهذا السيل من خلال التغيرات التي أدخلها على التفعيلات والتي يسمح بها هذا البحر العروضي .

إختل التوازن قليلاً عند طرفة بن العبد ، ولم يصبح التناسق بين التفعيلات كاملاً وإن كان قريباً من الكامل ، ولعل قراءة الجدول التالي توضح أن اهتمام طرفة بمعمار القصيدة الموسيقي كان أقل نسبياً من امرئ القيس :-

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
١٠٣	٤٣	١	٤٢	١٠٣	٤٨	٧	٣٥	القبض
—	—	—	—	—	—	—	—	زحافات أخرى

جدول رقم ( ٧ )

- ١- إن التفعيلة الأولى لم تعد مساوية للتفعيلة الخامسة . كما حدث عند امرئ القيس ، وكذلك الثانية والسادسة ، والثالثة والسابعة ، وإن كان هناك تقارب ملحوظ بين التفعيلات المتناظرة .
- ٢- لم يدخل أي زحاف سوى زحاف القبض بخلاف ما حدث عند امرئ القيس الذي دخل عنده زحاف الكف مرة واحدة لسبب فني .
- ٣- أن الشاعر قد التزم في القصيدة كلها زحاف القبض وذلك في التفعيلتين رقم "٤" ، "٨" نهاية الشطر الأول والشطر الثاني ، وفي هذه الحالة يكون زحافاً قد جرى مجرى العلة .
- ٤- أنه لا يوجد في معلقة طرفة ثلاث تفعيلات مقبوضة متوالية في أي بيت من أبيات القصيدة . ولعل هذا كان مقصوداً من الشاعر كبديل عن تناسق التفعيلات المتناظرة .
- ٥- أنه على مدى مائة بيت وثلاثة أبيات - هي عدد أبيات معلقة طرفة على حسب رواية ابن الأنباري - لم ترد سوى أربعة أبيات فقط في كل بيت منها تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وكان ذلك في المواطن الآتية :-

( أ ) في قول طرفة بن العبد في وصف ناقته في البيت رقم " ١٨ " حيث يقول :-

لَهَا فِخْذَانِ أَكْمَلُ النَّحْضِ فِيهِمَا      كَانَهُمَا بَابًا مُنِيفٍ مُرَدِّدٍ .

٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥//٥//      ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//

فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن      فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن .

( ب ) الموضع الثاني في قول الشاعر وهو يصف ناقته أيضاً في البيت رقم " ٢١ " حيث يقول :-

لَهَا مِرْقَانِ أَفْتَلَانِ كَانَمَا      تَمَرٌ بِسَلْمَى دَالِجٍ مُتَشَدِّدٍ .

٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//      ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//

فعولن مفاعِلن فعول مفاعِلن      فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن .

( ج ) الموضع الثالث في قول الشاعر وللمرة الثالثة في وصف الناقة في البيت رقم " ٣٤ " حيث يقول :-



مَوْلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِتَقَ فِيهِمَا      كَسَامِعَتَيَّ شَاةَ بَحْوَمَلٍ مُفَرَّدٍ .  
 ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//      ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//  
 فعول مفاعِلن فعولن مفاعِلن      فعول مفاعِلن فعول مفاعِلن .

(د) الموضع الرابع في قول الشاعر في البيت رقم "٩٢" :

فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِنُ حَوَارَهَا      وَيُسَعَى عَلَيْنَا بِالسَّيْفِ الْمَسْرُودِ .  
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//      ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//  
 فعولن مفاعِلن فعول مفاعِلن      فعولن مفاعِلن فعولن مفاعِلن .

٦- أن التفعيلة السادسة لم يدخلها الزحاف إلا مرة واحدة على مدى القصيدة كلها وذلك في حديث الشاعر عن ناقته في البيت رقم "١٢" حيث يقول :-

أَمُونِ كَأَلْوَاكِ الْإِرَانِ نَسَاتُهَا      عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُودِ .  
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//      ٥//٥//٥/٥//٥//٥//٥//٥//  
 فعولن مفاعِلن فعول مفاعِلن      فعولن مفاعِلن فعولن مفاعِلن .

والأمر بالنسبة لزهير لا يختلف كثيراً عن طرفه ، فلم يعد تناسق التفعيلات المتناظرة هو المسيطر على القصيدة ، وإن كانت هذه التفعيلات المتناظرة قريبة في عدد الزحافات التي دخلتها ، والجدول التالي يبين عدد المرات التي ورد فيها الزحاف في كل تفعيلة :-

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
٥٩	١٦	٤	١٧	٥٩	٢٠	١	١٦	القبض
--	--	--	--	--	--	--	--	زحافات أخرى

### جدول رقم (٨)

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

- ١- أن معلقة زهير لم يدخلها زحاف سوى زحاف القبض ، والشاعر هنا يتفق مع طرفه .
- ٢- أن التفعيلة الثانية هي أقل التفعيلات في عدد المرات التي زوحت فيها حيث دخلها الزحاف مرة واحدة وذلك في البيت رقم "٨" وهو قول الشاعر :-

جَعَلَنَ الْقَنَانُ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ      وَكَمَ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحَرِّمٍ

وهذا البيت نفسه قد زوحت فيه التفعيلة رقم " ٦ " . علماً بأن هذه التفعيلة قد زوحت على مدى القصيدة كلها أربع مرات فقط ، وهذا هو البيت الوحيد في القصيدة التي زوحت فيه التفعيلتان المتناظرتان الثانية والسادسة .

٣- إن التفعيلتين المتناظرتين الأولى والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات المزاحفة ، فقد زوحت التفعيلة الأولى ست عشرة مرة وزوحت التفعيلة الخامسة سبع عشرة مرة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتفعيلة الثالثة والتفعيلة السابعة ، فقد زوحت التفعيلة الثالثة عشرين مرة وزوحت التفعيلة السابعة ست عشرة مرة .

٤- لم يرد في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متتالية مزاحفة ، وهذا على اعتبار أن قبض التفعيلة الرابعة لازم في القصيدة كلها .

٥- ورد في القصيدة بيت واحد فيه تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وهو البيت رقم " ٣٦ " حيث قبضت التفعيلتان السادسة والسابعة ، وهو قول الشاعر :-

رَعَوْا ظِمَامَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا      غِمَاراً تَسِيلُ بِالسَّلَاحِ وَبِالدَّمَ

ويبدو أن الشاعر أراد أن يعبر عن " السرعة " التي تحتلها كلمة " تسيل " التي وردت في هذا البيت ، فحذف ساكنين من الشطر الثاني ليحس المتلقي بهذه السرعة عند سماع البيت ، فقد عبر الشاعر صوتياً عن السرعة كما أسمع الصوت الذي تحدثه كلمة تسيل وذلك من خلال تكرار صوت السين ذي الصغير .

وواضح من الملاحظات السابقة ما يلي :-

١- أن الشاعر قد حاول أن يقيم توازناً موسيقياً في قصيدته ، معتمداً في ذلك على التناغم والتناسق بين التفعيلات المتناظرة .

نعم لم يكن زهير ماثلاً لامرئ القيس في هذا المجال ولكنه كان قريباً منه في استخدام التفعيلات المتناظرة ، بيد أنه قد انماز عن سابقه بتساوي عدد التغيرات الصوتية التي حدثت في الشطر الأول مع عدد التغيرات التي حدثت في الشطر الثاني ، إذ أن مجموع التغيرات التي حدثت في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة بلغ سبعة وثلاثين تغيراً صوتياً ، وكذلك التغيرات التي حدثت في التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة بلغت سبعة وثلاثين تغيراً صوتياً أيضاً ، وكان الشاعر قد قصد إلى إقامة المعمار الموسيقي للقصيدة على هذا التناسق بين الشطرين .

وفي بحر الكامل نسج عنقرة قصيدته ، والتي بلغت أبياتها على حسب رواية الديوان تسعة وثمانين بيتاً ، والقصيدة قد دخلها زحاف الإضمار - وهو إسكان الثاني المتحرك - كما هو موضح في الجدول التالي :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٠	٣٩	١٩	٥٣	٣٣	٤١

جدول رقم : (٩)

وواضح من الجدول أن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي دخلها زحاف الإضمار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي زوحت على الإطلاق .

كما يتضح أيضاً أن التفعيلة الأولى والتفعيلة الرابعة - وهما تفعيلتان متناظرتان - قد تقاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، فقد زوحت التفعيلة الأولى خمسين مرة وزوحت التفعيلة الرابعة ثلاثاً وخمسين مرة. وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، ففي التفعيلة الثانية حدث الزحاف في تسعة وثلاثين موضعاً ، وفي التفعيلة الخامسة حدث الزحاف في ثلاثة وثلاثين موضعاً .

فأما في التفعيلتين المتناظرتين الثالثة والسادسة ، وفيهما عروض التصيدة وضربها ، فقد اختلف الأمر ، فقد زوحت التفعيلة الثالثة تسع عشرة مرة ، بينما زوحت السادسة في واحد وأربعين موضعاً .

هذا ما تقوله القراءة العجلى للجدول السابق ، فأما القراءة المتأنية فإنها تستكشف أبعاداً أخرى لهذه الأرقام التي وردت في جدول الزحافات السابق ، ومن هذه الأبعاد التي يمكن للقارئ المتأن أن يقف عليها ما يلي:-

١- أن الشاعر قد نسج قصيدته في بحر الكامل وفي صورة معينة من صوره وهي صورة :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///	٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///

وهي تكرير " متفاعلن ٥//٥/// " ثلاث مرات في كل شطر . وأن هذه التفعيلة بها سساكنان وخمسة متحركات ، يكونون جميعاً مقطعين طويلين وثلاثة مقاطع قصيرة .

٢- أن دخول زحاف الإضممار - وهو إسكان الثاني المتحرك - إذ تصير ٥//٥// إلى ٥//٥/٥/ يغير من التكوين الصوتي للتفعيلة ، إذ تتكون بعد دخول هذا الزحاف من ثلاث سواكن وأربع متحركات يكونون جميعاً ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً . وزيادة عدد المقاطع الطويلة يشير بوضوح إلى ببطء الإيقاع ، وعلى هذا يكون الشاعر قد بدأ هادئاً في خمسين بيتاً من أبيات القصيدة ، ثم بدأ يتخلى عن هدوئه رويداً رويداً حتى يصل إلى قمة انفعاله في التفعيلة الثالثة ، التي ، رد بها زحاف الإضممار في تسعة عشر موضعاً ثم تبدأ التفعيلة الرابعة هادئة ثم يقل الهدوء في التفعيلة الخامسة لترتفع نسبته في التفعيلة السادسة التي زوحت إحدى وأربعين مرة .

إن التفعيلتين الثالثة والرابعة - وهما نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني - يمثلان قمة الانفعال ومنتهى الهدوء . والتفعيلتان الأولى والخامسة متوسطتان ، فأما التفعيلة السادسة فإنها تمهد لهدوء التفعيلة الأولى وتوطئ له .

واختار ليبد بحر الكامل لينسج فيه معلقته ، والقصيدة قد دخلها أيضاً زحاف الإضممار . ولم يدخلها شئ سواه ، والجدول التالي يبين لنا عدد مرات دخول زحاف الإضممار في كل تفعيلة من تفعيلات الكامل الست :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٤٢	٣٣	١٧	٥٤	٢٤	٣٠

جدول رقم ( ١٠ )

ومن هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية :

١- إن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي أصابها زحاف الإضممار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي أصابها هذا الزحاف .

٢- أن الشاعر لم يعتمد على التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة ، فالتفعيلة الأولى قد أصابها الزحاف في إثني وأربعين موضعاً بينما التفعيلة الرابعة التي تناظرها قد أصابها الزحاف في أربع وخمسين تفعيلة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة ليس بينهما تقارب في عدد مرات دخول الزحاف .

٣- يظهر الجدول أن ليبد قد اشترك مع عنثرة في أن ببطء الإيقاع يبدأ عندهما من التفعيلة الخامسة فالسادسة فالأولى ، ثم يسرع الإيقاع عندهما في التفعيلة الثانية والثالثة ، فأما التفعيلة الرابعة عندهما فهي أكثر التفعيلات هدوء إذ بلغ ببطء الإيقاع فيها منتهاه عند كلا الشعارين .



ومعلقة عمرو بن كلثوم هي القصيدة الوحيدة في بحر الوافر والقصيدة قد دخلها زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والعصب في الوافر يقابل الإضمار في الكامل ، هذا فضلاً عن أن الكامل والوافر ينتميان إلى دائرة واحدة هي دائرة المؤنثف ، وعلى هذا يكون دخول زحاف العصب عاملاً من عوامل تهدئة الإيقاع. والجدول التالي يبين عدد مرات دخول زحاف العصب في كل تفعيل من تفعيلات القصيدة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٨	٤٥	علة القطف	٥٤	٤٢	علة القطف

جدول رقم ( ١١ )

والملاحظ على هذا الجدول ما يلي :-

١- التقارب بين التفعيلات المتناظرة في عدد الزحافات ، فالتفعيلة الأولى قد زوحت ثمان وخمسين مرة، وزوحت التفعيلة المناظرة لها وهي التفعيلة الرابعة أربعاً وخمسين مرة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة فقد أصابهما الزحاف مرات متقاربة ، وهذا يدل على أن الشاعر قد عمد إلى التماسق الصوتي في القصيدة .

٢- أن القصيدة قد أصابها علة القطف في عروضها وضربها ، وعلة القطف تكون بحذف السبب الخفيف الأخير وتسكين الخامس المتحرك وعليه تصير مفاعلتان إلى مفاعل هكذا ٥///٥ إلى ٥/٥.

وهذا يعني أن التكوين الصوتي للتفعيلة قد تغير من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين ، فإذا ما نظرنا إلى زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والذي يتحول على أثره التكوين الصوتي للتفعيلة من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع قصير واحد وثلاث مقاطع طويلة لظهر جلياً أن الهدف الذي سعى إليه الشاعر من خلال استخدام العلة - والزحاف كان إدخال عامل تهدئة على إيقاع القصيدة الثائر ، حيث إن مناسبة إنشاد القصيدة قد فرضت على الشاعر هذه الثورة ، فكان لزاماً عليه أن يبحث عن عوامل للتهدئة تدخل في البناء المعماري الموسيقي للقصيدة .

وفي بحر الخفيف أنشد الحارث بن حلزة قصيدته ، وأجزأه كالآتي :-

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن      فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وقد أصاب القصيدة نوعان من التغير الصوتي الأول وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة المبدوءة بالسبب الخفيف وهو ما أسماه العروضيون بزحاف الخبن ، والثاني هو التشعيب ويكون بحذف

الثالث المتحرك ، وقد دخل التشعيث في عروض وضرب القصيدة ، أي في التفعيلة الثالثة والتفعيلة السادسة ، فصارت فاعلاتن إلى فالاتن ، " ٥/٥//٥/ إلى ٥/٥/٥/ " .

والجدول التالي يظهر لنا التغير الصوتي الناشئ عن دخول زحافي الخبن والتشعيث في قصيدة الحارث بن حلزة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣		٤	٥	٦	
	خبين	خبين	خبين	تشعيث	خبين	خبين	خبين	تشعيث
عدد مرات التغير الصوتي	٣٨	٦٠	٥١	٣	٤٢	٥٩	٧	٤٢

جدول رقم ( ١٢ )

والملاحظ على الجدول السابق ما يلي :-

١- تقارب التفعيلات المتناظرة في عدد مرات التغير الصوتي الطارئ عليها ، وكان الشاعر قد قصد إلى هذا التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة .

٢- إن التغيرين الصوتيين الحادثين في القصيدة متناقضان ، فالتغير الأول وهو الخبن يكون بحذف الثاني الساكن ، وعند حدوثه تتحول مستع لن إلى متفع لن " ٥//٥/٥/ إلى ٥//٥// " وتتحول فاعلاتن إلى فاعلاتن " ٥/٥//٥/ إلى ٥/٥/// " ، وهذا يعني زيادة في عدد المقاطع القصيرة مما يترتب عليه زيادة في سرعة الإيقاع .

فالمأمل يرى أن التكوين الصوتي قبل دخول الخبن للتفعيلتين كان ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً ، وبعد دخول الخبن أصبح مقطعين طويلاً في مقابل مقطعين قصيرين وزيادة المقاطع القصيرة تعني زيادة في سرعة الإيقاع ، والتغير الصوتي الثاني هو التشعيث ويكون بحذف الثالث المتحرك وفيه تصير فاعلاتن إلى فالاتن " ٥/٥//٥/ إلى ٥/٥/٥/ " ، وهذا يعني التخلص من المقطع القصير الوحيد في التفعيلة ليصبح التكوين الصوتي لها ثلاث مقاطع طويلة ، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يبطئ الإيقاع . وعند تأمل الجدول السابق نجد أن التفعيلة الأخيرة في القصيدة " الضرب " هي التي قد أصابها التشعيث ، وكان الشاعر قد عمد إلى هذا لينهي البيت بهذه المقاطع الطويلة لإحداث نوع من الترنم في آخر البيت .

وإذا كان التغيران الصوتيان متناقضين ، فمن الطبيعي والمنطقي أن لا يجتمعا في تفعيلة واحدة، وعلى هذا فلا توجد في القصيدة كلها تفعيلة واحدة بها هذان النوعان من التغير الصوتي .

وبعد فهل يمكن لنا أن نقول مع الدكتور علي يونس ، أن الخروج على النسق " له وظائف في الشعر وفي غيره من الفنون ، فهو يقاوم تلك الحذر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الإنتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"<sup>(١)</sup> نعم نستطيع.

---

<sup>(١)</sup> د. علي يونس - نظرة جديدة في موسيقى الشعر - ص ١٧٢ .

## الفصل الثاني

### التحليل الصرفي للمعلمات





## (مدخل)

لا شك أن لكل صيغة من صيغ اللغة إمكاناتها الخاصة ، وعدول الشاعر عن صيغة وإيثاره لأخرى ، إنما يتم عن وعي منه بإمكانات الصيغة التي اختارها ، دون غيرها ، ليحملها مشاعره وانفعالاته ، ولتكون إحدى وسائله في إنتاج المعنى ، وإذا كانت ( الدلالة الأساسية هي جوهر المادة اللغوية المشترك في كل ما يستعمل في اشتقاقاتها وأبنيتها الصرفية ) <sup>(١)</sup> فما لا شك فيه أن " القيمة الصرفية توجه المادة الأساسية ، وتضعها في مجال وظيفي معين " <sup>(٢)</sup>.

ولقد أحس عبد القاهر أن هناك فروقاً في المعنى بين الصيغ الصرفية تلقي بظلالها على دلالات النص ، فوضع فروقاً بين استخدام الاسم واستخدام الفعل ، وعنده " أن الفرق بالإثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل ... أن موضع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء ... وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء فإذا قلت زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق فعلاً له من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئاً فشيئاً ، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك : زيد طويل وعمرو قصير ، فكما لا يقصد هنا إلى أن نجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث ، بل توجبهما وتثبتهما فقط وتقتضي بوجودهما على الإطلاق ، كذلك لا تتعرض في قولك زيد منطلق لأكثر من إثباته زيد ، وأما الفعل فإنه يقصد فيه إلى ذلك ، فإذا قلت زيد ما هو ينطلق فقد زعمت أن الانطلاق يقع منه جزءاً فجزءاً وجعلته يزاوله ويزجييه " <sup>(٣)</sup> ، ويستدل عبد القاهر على صحة رأيه بقول الله عز وجل ( وتخلبهم بأمر طرابلس بالوحيد ) <sup>(٤)</sup> ، إذ يقول ( فإن أحداً لا يشك في امتناع الفعل ما هنا ، وأن قولنا كلبهم يبسط ذراعيه لا يؤدي الغرض ، وليس ذلك إلا لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت ، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئاً فشيئاً <sup>(٥)</sup> ، وكذلك تعليقه على قول الله عز وجل ( هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض ) <sup>(٦)</sup> ، إذ يؤكد ما سبق أن أشار إليه من أن التعبير بالاسم غيره بالفعل ، فلو قيل " هل من خالق غير الله يرزقكم لكان المعنى غير ما أريد " <sup>(٧)</sup>.

ويتلقف الفكرة الزمخشري المعتزلي ، فيثير على صفحات كشافه كثيراً من هذه القضايا ، تارة لتدعيم فكرته ، وأخرى لكشف جوانب من بلاغة النص القرآني ، ففي قول الله عز وجل : ( وإن

<sup>(١)</sup> د. فايز الداية - علم الدلالة العربي - النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية تأسيسية نقدية - دار الفكر - دمشق - ١٤-١٩٨٥-ص ٢٠ .

<sup>(٢)</sup> د. فايز الداية - السابق - ص ٢١ .

<sup>(٣)</sup> عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ص ١٣٣ وما بعدها .

<sup>(٤)</sup> الكهف - الآية ١٨ .

<sup>(٥)</sup> عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ١٣٤ .

<sup>(٦)</sup> طاطر - الآية ٣ .

<sup>(٧)</sup> عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ١٣٦ .

تدعوهم إلى الصلح لا يتبعوهم ، سواء عليهم أم هم ، أنتم حامتون (١) ، يقول " فإن قلت هلا قيل أو صمتكم ، ولم وضعت الجملة الاسمية موضع الفعلية ، قلت لأنهم كانوا إذا حزبهم أمر دعوا الله دون أصنامهم ، فقله : وإذا مس الناس ضر ، فكانت حالهم المستمرة أن يكونوا صامتين عن دعوتهم فقل إن دعوتهم لم تفرق الحال بين إحداثكم دعائهم وبين ما أنتم عليه من عادة صمتكم عن دعائهم " (٢).

ويصرح الزركشي بدلالة الفعل " على التجدد والحدوث ، والاسم على الاستقرار والثبوت ، ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر " (٣) ، ويطبق فكرته على آيات من القرآن الكريم ، فقول الله عز وجل ( تطهروا فأحدهم مبرحون ) (٤) ، يقول " لأن البصر صفة لازمة للمتقي ، وعين الشيطان ربما حجبت فإذا تذكر رأى المذكور ، ولو قيل يبصرون لأنبا عن تجدد واكتساب فعل لا عود صفة " (٥) ، وهكذا تردد المعنى في كتب الأقدمين ، فهذا هو جلال الدين السيوطي يكرر ما سبق أن قاله عبد القاهر والزمخشري والزركشي فيقول " الاسم يدل على الثبوت والاستمرار ، والفعل يدل على التجدد والحدوث ولا يحسن وضع أحدهما موضع الآخر " (٦) ، ويعلق على قول الله عز وجل ( وجاءوا بأسماء لمخاء يبيحون ) (٧) ، فيقول " إذ المراد يفيد صورة ما هم عليه وقت المجيء ، وأنهم آخذون في البكاء يجددونه شيئاً بعد شيء ، وهو المسمى حكاية الحال الماضية ، وهذا هو سر الإعراض عن اسم الفاعل واسم المفعول " (٨) .

ثمة أصداء تتردد في كتب المحدثين لهذه الفكرة ، ترى أن الفعل يصلح " للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة " (٩) بخلاف الاسم " الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً لا تتجدد خلاصه الصفة المراد إثباتها " (١٠) .

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : - هل يدل دائماً الفعل على التجدد والحدوث ، وبكل صيغته ، يستوي في ذلك الفعل المضارع مع الفعل الماضي وفعل الأمر ؟

(١) الأعراف - الآية ٢٠٩ .

(٢) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الحواري - الكشف عن حقائق التنزيل وعلوم القرآن - دار المعرفة - بيروت - لبنان - ١١٠/٢ - د . ت .

(٣) بدر الدين الزركشي - البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار التراث - القاهرة - د . ت - ٤ / ٦٦ .

(٤) الأعراف - الآية ٢٠٩ .

(٥) الزركشي - البرهان في علوم القرآن - ٤ / ٦٨ .

(٦) الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي - الإيقان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار التراث - القاهرة - د . ت - ٣١٦ / ٢ .

(٧) يوسف - الآية ١٦ .

(٨) جلال الدين السيوطي - الإيقان في علوم القرآن - ٢ / ٣١٧ .

(٩) د . أحمد درويش - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - مكتبة الزهراء - عابدين - القاهرة - د . ت - ص ٩٩ .

(١٠) د . أحمد درويش - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - ص ١٠١ .

في تصوّر أن الفعل الذي يدل على التجدد والحدوث هو الفعل المضارع ، ولقد كان الدكتور إبراهيم السامرائي محقّقاً حين قال " وبناءً يفعل أو المضارع يفيد التجدد والحدوث واختيار الجرجاني له- أي المضارع - مفيد له في إثبات مقالته " (١)، ويؤكد أن الفعل الماضي لا يفيد التجدد والحدوث وذلك " لأن الشواهد لا تؤيد هذا التجدد المزعوم ، وكيف لنا أن نفهم التجدد والحدوث في قولنا (مات محمد ، وهلك خالد ، وانصرف أبو بكر) فهذه الأفعال كلها لم يكن لنا أن نجريها على التجدد " (٢) ، ولقد حدد ابن جني في خصائصه دلالة الفعل الماضي إذ يقول معلقاً على أسئلة استخدم فيها صيغة الماضي " جئت بلفظ الواجب تحقيقاً للأمر وتثبيتاً له ، أي أن هذا وعد موفى به لا محالة ، كما أن الماضي واجب ثابت لا محالة " (٣)، فالماضي عنده واجب واستخدامه يوحي بتحقيق الأمر وتثبيته ، لذلك يستخدم في صوغ الدعاء ، يقول ابن جني " ونحو ذلك من لفظ الدعاء ومجيئه على صيغة الماضي الواقع نحو أيدك الله وحرسك الله إنما كان ذلك تحقيقاً له وتفاوتاً بوقوعه أن هذا ثابت بإذن الله وواقع غير ذي شك ، وعلى هذا يقول السامع للدعاء إن كان مريداً لمعناه : وقع إن شاء الله ووجب لا محالة أن يقع ويجب " (٤) ، وهكذا يتكرر على صفحات الخصائص وصف الماضي بأنه " الواجب تحقيقاً له وثقة بوقوعه " (٥) .

نخلص من هذا أن الفعل الذي يدل على التجدد والحدوث هو الفعل المضارع ، بينما يدل الماضي على التحقق والثقة بالوقوع والتثبت من ذلك . وسوف نتجّه الدراسة إلى النصوص في محاولة للإجابة عن هذا السؤال : لماذا أثر الشاعر هذه الصيغة في هذا السياق دون غيرها ؟ وهل كان اختياره مقصوداً ؟ بين يدي الإجابة عن هذه التساؤلات سوف تضع الدراسة أمام المتلقي هذا الإحصاء الذي يظهر عدد مرات استخدام الأفعال في صيغها المختلفة عند كل شاعر من شعراء المملكات .

	امرؤ القيس	زهير	طرفة	عمرو بن كلثوم	عنتر	ليبيد	الحارث
الماضي	٧٣	٥٤	٩٢	٩٩	٩١	١٢١	٦٨
المضارع	٤٦	٩٦	١٠٩	٩٣	٥٨	٥٧	٤٧
الأمر	١٠	٤	١	٨	٩	٣	٣
المجموع	١٢٩	١٥٤	٢١٢	٢٠٠	١٥٨	١٨١	١١٨

جدول رقم ( ١٣ )

(١) د . إبراهيم السامرائي - الفعل زمانه وأبعثه - مؤسسة الرسالة - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٢٠٥ .

(٢) د . إبراهيم السامرائي - الفعل زمانه وأبعثه - ص ٢٠٤ .

(٣) أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٤ .

(٤) أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٥ .

(٥) أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٥ . راجع ٣ / ٣٣٦ .



والقراءة الأولية للجدول تظهر ما يلي :-

- ( أ ) أن فعل الأمر أقل الأفعال استخداماً عند كل الشعراء .  
 ( ب ) أن الفعل الماضي هو الأكثر استخداماً عند كل من امرئ القيس - عنتره - ليبيد والحارث بن حلزة .  
 ( ج ) أن الفعل المضارع هو الأكثر استخداماً عند كل من زهير وطرفة بن العبد .  
 ( د ) فأما عمرو بن كلثوم فقد تساوى عنده - تقريباً - استخدام الفعل المضارع والفعل الماضي .  
 وسوف تتجه الدراسة إلى النصوص لتحليلها صرفياً .

#### ١ - التحليل الصرفي لمعلقة امرئ القيس

سبقت الإشارة إلى أن امرأ القيس قد استخدم الفعل في مائة وتسعة وعشرين موضعاً ولا بد من معرفة أسلوب توزيع هذه الأفعال داخل النص حتى يمكن الوصول إلى نتائج أو إصدار أحكام ، والجدول التالي يبين كيف وزع امرؤ القيس هذه الأفعال داخل قصيدته :-

المجموع	السييل	الحصان	الليل	الغزل	الأطلال	
٧٣	٦	١٦	٧	٣٩	٥	ماض
٤٦	٥	١٠	١	٢٥	٥	مضارع
١٠	---	---	١	٧	٢	أمر
١٢٩	١١	٢٦	٩	٧١	١٢	المجموع

#### جدول رقم ( ١٤ )

ويلاحظ على هذا الجدول أن مقطعي الأطلال والسييل قد تقاربت بينهما المرأت التي استخدم فيها الشاعر الصيغ الفعلية ، فقد بلغت هذه الصيغ في مقطع الأطلال اثنتي عشرة صيغة ، وبلغت في مقطع السييل إحدى عشرة صيغة ، ولعل هذا التقارب يرجع إلى أن كلا المقطعين يتحدث عن الدمار<sup>(١)</sup> ،

<sup>(١)</sup> في مقطع الأطلال يتحدث الشاعر عن الدمار الذي حل بالمكان ، إذ درس وضاعت معالمه ، وهذا هو الشاعر يصرخ قائلاً " وهل عند رسم دارس من معول " ، لقد أضر المكان وصار منافاً للوحش تسكنه ، وهذا بحر الأرقام شاهد على ذلك إذ يقول الشاعر : -  
 ترى بحر الأرقام في عرساتها ولباعها كانه حب للفل & كأنني عبدة الين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحى نائف حنظل  
 لقد تألّو الشاعر نفساً لما حدث للمكان ، وها هو يكي لدى سمرات الحى وها هم الرفاق يتصحنونه بالصبر :-  
 ولوفاً بها صبحي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتحمل & وإن شغاني عبدة إن سلفها . وهل عند رسم دارس من معول  
 وأما مقطع السييل فإنه يصور الدمار الحادث بسبب هطول الأمطار الغزيرة بالمكان والتي لم تترك شيئاً إلا وقد أتت عليه ، لقد دمر كل شيء :  
 وأضحى يسح الماء عن كل فبة يكب على الأذقان درج الكنهيل & وتيماء لم يترك بها جلع غلظة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل .  
 فالطر الغزير الذي يسح الماء بعد كل فبة ترك آثاره المدمرة في المكان ، اقتلع أشجار الكنهيل الكثيرة الورق والأغصان اقتلعها من جذورها وجرفها في طريقه وأما منطقة تيماء فقد اقتلع السييل النخيل منها ودمرت البهوت ، حتى الوحش لم يسلم من آثار السييل فقد لحقه منه ما لحق بالمكان إذ يقول الشاعر :  
 على قطن بالشيم آيمن صوبه وأيسره على السار فيذهل & وألقى بيسان مع الليل بركة  
 بأرجاله القصوى ألابيش عنصل فانزل منه العصم من كل منزل

والشاعر يريد أن يشعر المتلقي بأن هذا الدمار حقيقة واقعة ، فاستخدم عدداً من الأفعال الماضية التي تؤدي هذا الغرض ، كما يريد أن يشعر متلقيه بأن هذا الدمار متجدد فلجأ إلى استخدام عدد من الأفعال المضارعة .

لقد لجأ الشاعر إلى استخدام الصيغ الفعلية - في صورة المضارع - ليؤدي إلى المتلقي بأن الدمار الذي لحق بالمكان سواء في مقطع الأطلال أو في مقطع السيل ، والدمار النفسي الذي يعاني منه الشاعر لرحيل المحبوبة وهجرها ، ومعاناته من جراء فكرة الفناء المسيطرة عليه ، إنما هو دمار يتجدد ولا ينسى مع الزمن ، فالشاعر يطلب من رفيقيه الوقوف ليبكوا جميعاً ( قفا نبك ) فالبكاء متجدد ، يتجدد لحظة بعد أخرى ؛ كما يستطيع المتلقي أن يرى بحر الأرام وقد امتلأ به المكان ( ترى بحر الأرام ) وهذه الرؤية متجددة ، فمتى تذهب إلى ذلك المكان تر البعر فيه ، وكذلك يمكن للمتلقي أن يسمع صوت الرفاق وهم ( يقولون لا تهلك أسي وتكمل ) فقولهم يتجدد ، وتصبحتهم ، بعدم الهلاك والإهلاك متجددة .

وفي مقطع السيل يستطيع الإنسان رؤية البرق ( ترى برقاً ) الذي ( يضئ سناه ) ويعاين السيل الذي ( أضحى يسح الماء ) ويشاهد آثاره وهو ( يكب على الانقار روح الكنهيل ) ، وإذا ما اتجه صوب تيماء فسيرى أن السيل ( لم يترك بها أثراً إلا وقد دمره ) .

لقد لجأ الشاعر إلى صيغة المضارع ليؤكد على معنى التجدد والحدوث ، ثم استخدم كلمات مصاحبة ليؤكد من خلالها هذا المعنى ، مثل قوله : ( كاني غداة البين ) ، ( كان طمية المجير غدوة ) ، ( كان سباعاً فيه غرقى غدية ) . فاللغز ( غداة - غدوة - غدية ) علام تدل ؟ إنني أتصور أن دلالات الزمن في هذه الألفاظ ضائعة ، فالأمس بالنسبة لما قبله ( غداة - غدوة - غدية ) ، وكذلك اليوم بالنسبة للأمس ، وغداً بالنسبة لليوم ، لقد انماعت دلالات هذه الألفاظ في الزمن ، وإلى هذا قصد الشاعر إنه لا يريد ( غداة ) بذاتها ، ولكنه يريد التجدد والحدوث ، يريد أن يثبت تجدد هذا الدمار كل يوم مستخدماً هذه الألفاظ ، ذلك لأنه دمار نفسي قبل أن يكون دماراً مادياً ، إنها الكامات المساعدة التي استخدمها الشاعر مع الفعل المضارع ليؤكد على معنى التجدد والحدوث .

وإذا كان الفعل الماضي يدل على التحقق والثبوت - كما مرت ملاحظة ابن جني - فقد استخدم امرؤ القيس هذا الفعل في مقطع الأطلال ، ليؤدي من خلال هذا الاستخدام بأن حديثه يجري مجرى التحقق والثبوت ، فمن ذلك قوله :-

- كَانِي غَدَاةَ الْيَمِينِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا .  
- ففَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً .  
- ..... حَتَّى بَلَ دَمْعِي مُحْمَلِي .

فالفعل تحملوا يؤكد للمتلقى أن المحبوبة قد رحلت مع من رحلوا ، وتحملت مع من تحملوا ،  
والفعل فاضت بما فيه من الدلالة على الغزارة والفيضان يؤكد أن دموع الشاعر قد وصلت إلى النحر ،  
بل إنها قد بلت محمله ، إلا أننا نجد الشاعر قد انحرف عن هذا الاستخدام في بعض المواضع ، فمن  
ذلك قوله ( وإن شفائي عبرة إن سفتحها ) فقد أدخل ( إن ) الشرطية ، التي هي للشك أقرب منها لليقين  
، أدخلها على الفعل الماضي ( سفتحها ) ، وذلك ليشكك في إمكانية شفائه ، لا في إمكانية بكائه ، فقد  
خرج الشاعر في هذا الموضع بدلالة الفعل الماضي من التحقق والثبوت إلى الشك وعدم اليقين .

وفي مقطع السيل استخدم الشاعر الفعل الماضي في قوله :-

- ١- أَهَانَ السَّالِيطَ فِي الذُّبَالِ الْمَقْتَلِ .
- ٢- قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي .
- ٣- وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فِيقَةٍ .
- ٤- وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَيْطِ بَعَاعَهُ .
- ٥- وَأَلْقَى بِسَيَّانٍ مَعَ اللَّيْلِ بَرْكَه .
- ٦- فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصَمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلٍ .

وبالرجوع إلى هذه الأفعال في مواضعها يتضح أنها جميعاً قد وردت لتفيد التحقق والثبوت ولا  
يستثنى من ذلك إلا قول الشاعر : ( وأضحى يسح الماء ) فقد انماعت دلالة الفعل أضحى ، إذ تلبست  
بدلالة المضارع يسح فصار التركيب دالاً على التجدد والحدوث أكثر من دلالاته على التحقق والثبوت ،  
يؤكد هذا ويدعمه الدلالة المعجمية للفعل أضحى .

ثمة وشائج أخرى تربط بين مقطعي الأطلال والسيل ، ومن هذه الشوائج تلك الألفاظ المستخدمة  
في المقطعين ، فالمتلقى يستطيع أن يلحظ بسهولة أن هناك ألفاظاً بذاتها قد استخدمت في المقطعين ،  
ومن هذه الألفاظ الفعل المضارع ( ترى ) فقد ورد في مقطع الأطلال في قول الشاعر ( ترى بحر  
الآرام في عرصاتنا )<sup>(١)</sup> ، وورد في مقطع السيل في قول الشاعر ( أحر ترى برقاً كأن وميضه )<sup>(٢)</sup> ،  
وكلمة غداة وردت في مقطع الأطلال في قول الشاعر ( كأي غداة البين يسوم تحملوا )<sup>(٣)</sup> ،

(١) ديوان الشاعر - ص ٨ .

(٢) ديوان الشاعر - ص ٢٤ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ٩ .

وكلمة غدوة وغدية اللتان وردتا في مقطع السيل في قول الشاعر ( كان طمية المجير غدوة )<sup>(١)</sup> ، وفي قوله ( كان سباعاً فيه غرقى غدية )<sup>(٢)</sup> .

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر لكلمة ( منزل ) وبعض الكلمات التي تشترك معها في الأصل الثلاثي ، فقد افتح الشاعر قصيدته بقوله : ( قفا بنك من نكرى حبيب ومنزل )<sup>(٣)</sup> ، وواختتمها بقوله ( فأنزل منه العصم من كل منزل )<sup>(٤)</sup> ، وكان الشاعر يريد ان يربط بين مطلع قصيدته ونهايتها ، مستخدماً ألفاظاً مثل منزل - أنزل - نزول التي وردت في قوله ( نزول اليماني ذي العياب المخول )<sup>(٥)</sup> .

إن محاولة الشاعر ربط مقدمة قصيدته بآخرها تتضح في استخدامه للأفعال ، فقد بدأ الشاعر قصيدته بفعل أمر جاوره فعل مضارع هما ( قفا نيك ) وأنهى قصيدته بفعلين ماضيين هما ( وألقى - فأنزل ) ، وهذا في تصوري أمر منطقي ، فالشاعر يبدأ قصيدته بما يدل على الحال أو الاستقبال ، أما وقد انتهى كل شيء فلا بد أن يستخدم ما يدل على زمن قد مضى ، وهذا سبب البداية بفعل الأمر والمضارع ، والنهاية بفعلين ماضيين .

وقد يستخدم الشاعر ألفاظاً مختلفة لكنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، فمن ذلك قوله في مقطع الأطلال : -

فَتَوْضِحَ فَاَلْمِثْرَةَ لَمْ يَعْرفْ رَسْمُهَا      لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ<sup>(٦)</sup>

فاستخدام كلمات جنوب وشمال يتفق مع استخدام كلمات ( أيمن - أيسر ) التي وردت في مقطع السيل في قول الشاعر :-

عَلَى قَطْنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ      وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّيْرِ فَيَنْبُئُ<sup>(٧)</sup>

وكذلك كلمة عرصات التي وردت في قول الشاعر ( ترى بعرا الأرام في عرصاتها )<sup>(٨)</sup> تتفق مع كلمة أرجاء التي استخدمها الشاعر في مقطع السيل في قوله :-

<sup>(١)</sup> ديوان الشاعر - ص ٢٥ .

<sup>(٢)</sup> ديوان الشاعر - ص ٢٦ .

<sup>(٣)</sup> ديوان الشاعر - ص ٨ .

<sup>(٤)</sup> ديوان الشاعر - ص ٢٦ .

<sup>(٥)</sup> ديوان لشاعر - ص ٥ .

<sup>(٦)</sup> ديوان الشاعر - ص ٨ .

<sup>(٧)</sup> ديوان الشاعر - ص ٢٦ .

<sup>(٨)</sup> ديوان الشاعر - ص ٨ .



كَانَ سِبَاعاً فِيهِ غَرَقَى غَدِيَّةٌ      بَارِجَانَهُ الْقُصُورَى أَنَابِيَشُ عُنْصُلُ (١)

وكذلك كلمة فاضت في قوله ( قفاضت دموع العين مني صباية ) (٢) تتفق مع كلمة يسح التي وردت في قوله ( وأضحى يسح الماء عن كل فيقة ) (٣) .

وقد يلجأ الشاعر إلى كلمات ذات معان متضادة وذلك مثل استخدامه لأفعال ( قفا - وقوفاً ) اللتان استخدمهما الشاعر في مقطع الأطلال في قوله ( قفا نيك ) (٤) ، و ( وقوفاً بها صحبي على مطيهم ) (٥) ، وذلك في مقابل الفعل قعد الذي ورد في مقطع السيل في قول الشاعر :-

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ      وَبَيْنَ إِكَامٍ بَعْدَ مَا مَتَّأَمَلِ (٦)

فالشاعر لم يعد يقوى على الوقوف من جراء الدمار النفسي الذي لحق به ، فقعد ، على أن تبقى الإشارة إلى السياق التي وردت فيه هذه الأفعال : وقوفاً بها صحبي // قعدت له وصحبتى (٧)

ومن الملاحظ أن مقطع الليل قد اشتمل على تسعة أفعال منها سبعة أفعال ماضية ، وفعل مضارع واحد ، وفعل أمر واحد ، والأفعال السبعة الماضية منها فعل واحد مسند إلى ضمير المتكلم

(١) ديوان الشاعر - ص ٢٦ .

(٢) ديوان الشاعر - ص ٩ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ٢٤ .

(٤) ديوان الشاعر - ص ٨ .

(٥) ديوان الشاعر - ص ٩ .

(٦) ديوان الشاعر - ص ٢٤ .

(٧) لقد حاول الشاعر ربط مقطعي الأطلال والسيل مستخدماً نفس الألفاظ ، أو ألفاظاً تنتمي إلى أصل ثلاثي واحد ، أو ألفاظاً تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، أو ألفاظاً تنتمي إلى حقول دلالية متعارضة ، وذلك في محاولة لإبراز التلاحم العضوي بين مقاطع القصيدة ، بل إن الدراسة لا تتجاوز الواقع إذا تحدثت عن تلاحم يربط بين مقطع السيل ( آخر مقاطع القصيدة ) وبين مقاطع القصيدة كلها ، أنبات عنه الكلمات المستخدمة في هذه المقاطع ، لمقطع الغزل وردت فيه كلمات مثل ( اللبيط - النخلة - قضى - راهب - قضى - الضحا - فأنزل - أرى ) وهي الكلمات التي وردت في الأبيات رقم ( ١٣ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٢٦ ) وهي نفس الكلمات التي وردت في مقطع السيل في الأبيات رقم ( ٧٤ ، ٧١ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٦٧ ) . فالشاعر يريد أن يؤكد التلاحم العضوي بين مقاطع القصيدة عن طريق تكرار ألفاظ بعضها ما يوحى بوحدة الشعور التي تسيطر على الشاعر وقصيدته ، كما استخدم ألفاظاً مثل ( وحش - الظلام - بالعشاء ) التي وردت في مقطع الغزل في الأبيات رقم ٣٣ ، ٣٩ وتنتمي إلى حقل دلالي واحد مع ألفاظ وردت في مقطع السيل مثل ( سباعاً - الليل ) التي وردت في الأبيات رقم ( ٧٥ - ٧٧ ) ، وقد يلجأ الشاعر إلى الألفاظ المتضادة دلاليًا مثل ( العشاء ) ، ( غديّة ) إذ وردت الأولى في مقطع الغزل والثانية في مقطع السيل . فالشاعر يحاول أن يربط بين مقاطع قصيدته مستخدماً الألفاظ ، فكما ظهرت علاقة مقطع الأطلال بمقطع السيل تظهر العلاقة بين مقطعي الغزل والسيل ، ونفس الطريقة يمكن الوقوف على العلاقة بين مقطعي الليل والسيل ، فمقطع الليل على قصره قد ارتبط عضوياً بمقطع السيل ، وهكذا يمكن إثبات هذا التلاحم العضوي بين جميع مقاطع القصيدة ، وهناك مظهر آخر للتلاحم العضوي بين هذه المقاطع ، فالقصيدة محور ثابت تدور حوله ، وأن سائر المقاطع تخدم هذا المحور .

" فقلت " ، ومنها أربعة أفعال مسندة إلى الليل ، " أرخى - تمطى - أرف - ناء " ، ومنها فعلان مبنيان للمجهول " شدت - عقلت " ، وتأمل هذه الأفعال يظهر ما يلي :-

( أ ) أن الأفعال المسندة إلى الليل دالة على الحركة إلا أنها الحركة البطيئة ، كما أنها تشي بالنقل ، وتوحي بتمكن الليل من فريسته - أعنى الشاعر - واستخدام الفعل الماضي في هذا الإطار مقصود فنياً لتأكيد هذا المعنى في ذهن المتلقي .

(ب) أن الأفعال المبنية للمجهول تدل على أن الشاعر كان يحس أن هناك قوة خارقة أطالت عليه الليل، أمسكته فأوقفته عن الحركة ، هذه القوة هي التي شدت نجوم الليل إلى جبل ينزل ، فتوقفت ساعاته عن المضي وهذه القوة - المجهولة أيضاً - هي التي عقلت الثريا بأمراس كتان إلى صم جندل ، إنها لملاحظة جديرة بالتأمل أن الفعلين المبنين للمجهول يتعلقان بأمور ليست بإمكان الإنسان - أي إنسان - حتى ولو كان هذا الإنسان هو امرؤ القيس الملك ، سليل الملوك .

(ج) إن عملية اختبار الإنسان في صبره وجزعه عملية مستمرة ، لذلك استخدم الشاعر فيها الفعل المضارع " يبتلي " ، فعملية الاختبار مستمرة متجددة ، وإذا كانت عملية الاختبار مستمرة ، فوسيلة الاختبار كذلك مستمرة ، ووسيلة الاختبار عند الشاعر هي هذا الليل الثقيل ، الذي أرخى سدوله وتمطى بجوزة ، وناء بكلكله ، وأرف بأعجازه .

لقد استطاع الشاعر عن طريق التنوع في استخدام الأفعال أن يشعر المتلقي بحالته المأساوية إثر وقوعه تحت تأثير هذا الليل البشع .

واستخدام فعل الأمر " انجل " في هذا السياق يخرج به الشاعر عن دلالاته إلى دلالة أخرى ، وهي الدعاء ، فالشاعر المهوم الملتاع الواقع تحت تأثير هذا الليل الكئيب ، ماذا يملك إلا الدعاء؟. فالشاعر لا يملك إلا القول ( فقلت ) وقول المقهور المغلوب العاجز ( الدعاء ) ..

مقطع الفرس يفخر فيه الشاعر بنفسه ويعرض لقدراته أمام محبوبته ، فهو فارس لا يشق له غبار ، إذ يقود حصاناً لا يستطيع غير من أن يقوده إنه حصان :

يُطِيرُ الْغَلَامَ الْخِفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ      وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنُفِ الْمَنَقَلِ<sup>(١)</sup>

فأما أولئك الذي لا يحسنون ركوب الخيل ، فإنهم لا يستطيعون الثبات فوق ظهره ، إنه حصان ذو مواصفات خاصة تليق بالشاعر ، وتليق بمكانته الاجتماعية ، ثم يلتفت الشاعر نظر المتلقي إلى حالة القلق والترقب التي يعانيتها وذلك في قوله :

(١) ديوان الشاعر - ص ٢٥ .

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ  
وَبَاتَ بَعِيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ<sup>(١)</sup>

وكان الشاعر يريد أن يقول لمحبيته - فالخطاب موجه إليها بالدرجة الأولى - إني وحصاني لا نعرف الكلال ولا الملل ، ولا الإرهاق ولا التعب ، فكلانا مستعد مترقب لحظة بزوغ الفجر لينطلق فسي إثر صيده ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فالشاعر قلق وهناك أسباب عدة وراء هذا القلق ، فرحيل المحبوبة ومعاناة المحب يمكن أن يكون سبباً منطقياً لهذا القلق ، كما أن حاسة الفارس الذي يتوقع الخطر ويستعد له يمكن أن تكون سبباً آخر لهذا القلق الذي يعانيه الشاعر .

وربما كان استخدام الفعل الماضي ( وبات ) وتكرار هذا الفعل ، يؤكد هذه الحالة القلقة التي يعانيها الشاعر ، فالفرس بات ، وبات بعيني الشاعر ، وبات قائماً ، وبات غير مرسل لأنه محل عناية الشاعر ، وأنه يعده للركوب ، فكيف يستقر من كانت هذه حالته ؟

إن إثبات القيام للفرس في قول الشاعر ( وبات بعيني قائماً غير مرسل ) باستخدام اسم الفاعل يوحى إلى المتلقي باستمرارية القيام ودوامه ، وبأن الحصان أيضاً مستعد للانطلاق ، فإذا كان الفارس مستعداً متأهباً فالفرس كذلك أيضاً ، ويؤكد الشاعر هذا المعنى باستخدام صيغة ( غير مرسل ) صيغة اسم الفاعل المنفي ، فالفرس ليس متروكاً في المرعى بل موجود بالقرب من الفارس في حالة تأهب للانطلاق .

إن قراءة الجدول رقم ( ١٤ ) السابق تظهر أن الشاعر قد استخدم الفعل الماضي في ستة عشر موضعاً وأنه قد استخدم الفعل المضارع في عشرة مواضع ، وتأمل هذه الأفعال يظهر أن سبعة أفعال ماضية وخمسة أفعال مضارعة مسندة إلى الحصان ، وتوزيع هذه الأفعال في القصيدة يلفت نظر المتلقي ، إذ أن الشاعر أقام بناءً متوازناً بالكلمات عن طريق استخدام هذه الأفعال ، ولعل قراءة هذه الأبيات تساعد على إظهار هذا التوازن وإبرازه ، يقول الشاعر :-

وَيُلَوِّي بِأَثْوَابِ الْعَنِيْبِ الْمَنَقَّلِ <sup>(٢)</sup>	يُطِيرُ الْغَلَامَ الْخِفِّ عَنْ صَهْوَاتِهِ
وَبَاتَ بَعِيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ <sup>(٣)</sup>	وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ
بِرَاكَا <sup>(٤)</sup> وَكَمْ يَنْتَضِعُ بِمَاءٍ فَيُغَسِّلُ <sup>(٥)</sup>	فِعَادَى عِدَاءٍ بَيْنَ نَوْرٍ وَتَعْجِةٍ
مَتَى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلَ <sup>(٥)</sup>	وَرَحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ

(١) ديوان الشاعر - ص ٢١

(٢) ديوان الشاعر - ص ٢٠ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ٢١ .

(٤) ديوان الشاعر - ص ٢٢ .

(٥) ديوان الشاعر - ص ٢٣ .

لقد أقام الشاعر بناءً متوازنًا ، فوضع ( يطير ) لتوازن مع ( يلوي ) و ( بات ) لتوازن مع ( بات ) الأخرى ، وعندما استخدم الفعل ومصدره في قوله ( فعادى عداء ) استخدم فعلين مضارعين هما ( ينضج - يغسل ) ، وفي البيت الأخير يلاحظ أن الفرس والفارس في حالة توحيد ، ( ورحنا وراح الطرف ) ، إذ ذاب الفرس في الفارس ، واختلط كل منهما بالآخر ، فإذا كان الطرف قد راح ينفض رأسه ، فماذا راح يفعل الفارس ؟ وماذا بعد قوله ( رحنا ) ؟ ويستغل الشاعر الشطر الثاني من البيت لإظهار تمام خلق الحصان ، ومدى إعجاب من ينظر إليه فيقول ( متى ما ترق العين قيه تسهل ) ، وهل هذا حديث عن جمال الحصان و تمام خلقه ، أم أنه عن الفارس ؟ أغلب الظن أنه حديث عن الاثنين معاً فقد اختلط الفارس بفرسه ( ورحنا وراح الطرف ) .

لقد حاول الشاعر أن يؤكد على فكرة التوازن في استخدام الأفعال ، فاستخدم ( ترق / تسهل ) في موازنة ( رحنا - راح - ينفض ) ، والتداخل بين الفرس والفارس ، والتماثل بين ( رحنا ، راح ) ، دفعاً الشاعر إلى أن يستخدم فعلين في موازنة ثلاثة أفعال .

هناك أفعال استخدمها الشاعر في صيغة الماضي ، ولم يضع في موازاتها أفعالاً أخرى مثل انتحى الذي ورد في قوله :-

كَانَ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى      مَدَاكَ عُرُوسٍ أَوْ صَرَابَةً حَظَّلَ (١)

ومثل الفعل سد الذي استخدمه الشاعر في قوله :-

وَأَنْتَ إِذَا اسْتَنْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ      بِضَافٍ قُوَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ (٢)

والفعلان يتفقان في أن كليهما دال على السكون فأى توازن يحتاج إليه الساكن ؟!

بقيت ملاحظة تتعلق بالأفعال المسندة إلى الحصان ، إذ تدل هذه الأفعال في معظمها على القوة ، يستوي في تلك الماضي والمضارع ، وتأمل هذه الأفعال يؤكد هذا الزعم ( يطير - يلوي - ينضج - يغسل - ينفض - انتحى - فالحقنا - فعادى - راح - سد ) ، حتى إن الفعل ( بات ) إذا نظرنا إليه في إطار السياق نجد أن الشاعر قد نقل دلالاته إلى ما يشير إلى قوة الحصان ، فالحصان رغم ما بذله من جهد ، لم يكل ولم يلحقه التعب ، ( فبات عليه سرجه ولجامه ) وهو مستعد لكر جديد ( وبات بعيني قائماً غير مأسل ) ، فالحصان الذي يبذل هذا الجهد ويبقى قائماً ، هو حصان قوي لا محالة ، ولقد أوضح الشاعر قوة حصانه بطرق عدة ، ومن هذه الطرق ربطه بين الحصان والصخر، وذلك في قوله (كجلمود صخر) ، ( كما زلت الصفواء ) ، ( الكديد المركل ) ، ( مدالك عروس ) ، ولعل هذه

(١) دبران الشاعر - ص ٢١ .

(٢) دبران الشاعر - ص ٢٢ .



الأوصاف التي أضفاها امرؤ القيس على حصانه هي التي دفعت الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إلى الاعتقاد بأن الشاعر لا يصف حصاناً عادياً بل ( يصف حصاناً غريباً لا يماثل هذه الخيول المألوفة لنا ، وإنما هو إن صح هذا الوصف حصاناً أسطورياً يبدو في هذه الصورة " الملفتة " التي يراه صاحبه فيها لا في صورته الحقيقية التي عليها بقية الحيوانات ، ومعنى ذلك أن امرأ القيس لا يصور حصاناً ولكنه يصور مشاعره تجاه حصانه الذي يبلغه صيده ، ويحقق له متعته )<sup>(١)</sup> .

وفي تصوري أن الشاعر لا يصف حصاناً أسطورياً ولا يصور مشاعره تجاه حصانه ولكنه يصف ( حصان صيد ومتعة وترف وجاه )<sup>(٢)</sup> ، ومن خلال هذا الوصف يعرض لمهاراته وقدرته على قيادة الخيل ، ويعرض هذا ليخاطب من خلاله المحبوبة التي تتأبى عليه حيناً ، وتلين له أحياناً .

أما مقطع الغزل وهو المحور الذي تدور حوله كل مقاطع القصيدة ، فقد وردت الأفعسال فيه على النحو التالي : الفعل الماضي ٣٥ مرة ، والفعل المضارع ٢٤ مرة ، فعل الأمر ٧ مرات ، ومن الملاحظ أن فعل الأمر قد ورد في المعلقة كلها عشر مرات ، سبع منها في مقطع الغزل ، مرتان في مقطع الأطلال ، ومرة واحدة في مقطع الليل . والذي يتأمل أفعال الأمر التي وردت في مقطع الغزل يجد فعلاً واحداً قد ورد على لسان المحبوبة ، وهو قولها ( عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل ) وأما باقي الأفعال فقد وردت على لسان الشاعر وذلك على الوجه التالي :-

فقلت لها سيري وأرخي زمامه	ولا تبعديني من جناك المعلى <sup>(٣)</sup>
أفاطم مهلاً بعض هذا التلّ	وإن كنت قد أزمعت صرّمي فأجملي <sup>(٤)</sup>
وإن كنت قد سأعتك مني خليفة	فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي <sup>(٥)</sup>
إذا قلت هاتي نوليني تمايلت	على هضيم الكشح رياً المخلخل <sup>(٦)</sup>

هذه هي السياقات التي وردت فيها أفعال الأمر في مقطع الغزل ، ومن قراءتها يتضح أن الفعل الوحيد الذي جاء على لسان المحبوبة ( فانزل ) قد ورد مسبوقاً باسم الشاعر ( يا امرأ القيس ) ، وكان الشاعر قد استكثر أن تصدر إليه أمراً ، وجعلها تنطق باسمه قبل النطق بالفعل ، وقد يكون ذكر الاسم

\* هكذا وردت بالنص .

<sup>(١)</sup> د. إبراهيم عبد الرحمن - قضايا الشعر في النقد العربي - دار العودة - بيروت - ٢٧ - ١٩٨١/١/١ - ص ٧١ .

<sup>(٢)</sup> د. الطاهر مكي - امرؤ القيس حياته وشعره - دار المعارف - مصر - ٥٤ - ١٩٨٥ - ص ٢٠٥ .

<sup>(٣)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٢ .

<sup>(٤)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٢ .

<sup>(٥)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٣ .

<sup>(٦)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٥ .

هنا دلالة على ( إزالة الكلفة بين المتحابين ) ، ولكن يبقى في النهاية أن الشاعر قد جعل اسمه لصيقاً بفعل الأمر الصادر منها إليه ، هذا فضلاً عن أن الأمر في هذا السياق يمكن أن يخرج عن ظاهره إلى دلالة أخرى ، قد تكون في هذا الإطار الرجاء ، فالمحبة ترجو ولا تأمر ، أو لعلها ( تتدلل ) مستخدمة أسلوب الأمر ثم تنهال بعد هذا الأوامر الصادرة من الشاعر إلى المحبة ( سيري - أرخي ) ثم يعقب بنهي ( ولا تبعديني ) فهو الأمر الناهي ولا أحد ينازعه في هذا ، ثم تخف حدة الشاعر وحدة نواحيه وأوامره فيقول ( وإن كنت قد أزمعت صرمني فأجملي ) ( فسلي ثيابي من ثيابك تتسل ) ، فقد علق الأمر في الحالتين على شرط ، ( إن كنت ) ، الشرط في الحالة الأولى في نفس الشطر ، وفي الحالة الثانية في صدر البيت حيث يقول الشاعر :-

وإن كنت قد ساءتني خليقةً      فسلي ثيابي من ثيابك تتسل

وفي النهاية تصوير المحبة طوع بنان الشاعر ( إذا قلت هاتي ناوليني ... تمايلت ) ، فلا فاصل بين الأمر وتلبية الأمر ، فعندما طلب الشاعر نوالها تمايلت مليية إرادته بلا توان وبلا تردد .

إن علاقة الشاعر بمحبته كما صورتها أفعال الأمر ، تبدأ عنيفة من جانب الشاعر عندما صدر الأمر من المحبة بالنزول ، فاستكثر أن يأمره أحد فوصفها بأنها مغرورة قد غرها حبه لها وتعلقه بها :

أغرك مني أن حبك قاتلي      وأنتك مهما تأمرني القلب يفعل<sup>(١)</sup>

ثم هدأت الثورة نسبياً ، وهذا ما ظهر من استخدام أسلوب الشرط - كما سبقت الإشارة - ومن استخدام الفعل ( أجملي ) فأقحام الجمال في هذا السياق مقصود ، إذ أن الشاعر يبحث عن الجمال في كل شيء وفي أي شيء ، حتى في القطيعة . إن علاقة الشاعر مع محبته تمثل منحني هابطاً ، أعلى نقطة تمثل قمة توتر الشاعر عندما قال ( سيري - أرخي زمامه - - لا تبعديني ) ، وأسفل نقطة فيه تمثل استسلام المحبة التام للشاعر ولرغباته .

إن هذا التكتيف لأفعال الأمر في مقطع الغزل له دلالاته ، فالشاعر يريد أن يظهر للمتلقى سيطرته على الموقف وتحكمه فيه ، والأسلوب المناسب لهذا هو استخدام فعل الأمر ، والأمر في أبسط صورة يصدر من الأعلى شأناً ومكانة إلى من هم دونه ، والشاعر قد عمد إلى ذلك فجاء بسبعة أفعال أمر في مقطع الغزل من عشرة أفعال وردت في القصيدة كلها ، هذا فضلاً عن المصدر الزاجر ، الذي ورد في قوله ( أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل ) فمهلاً مصدر سد مسد فعل الأمر ودل على الزجر .

(١) ديران الشاعر - ص ٩٣ .

وأما الأفعال المضارعة فقد وردت في ستة وعشرين موضعاً في مقطع الغزل ، منها واحد وعشرون فعلاً أسند إلى المحبوبة أو إلى جزء منها ، وفعل واحد مبني للمجهول ، وخمسة أفعال مسندة إلى اسم ظاهر ( الحليم - القوم - القلب ) ، واللافت للنظر أن أحداً من هذه الأفعال لم يسند إلى الشاعر ، والملاحظة الثانية أن ثلاثة عشر فعلاً مضارعاً من هذه الأفعال قد وردت في وصف المحبوبة ، وإذا كان المضارع يدل على التجدد والحدوث ، فقد أراد الشاعر أن يضيفي على محبوبته حيوية متجددة مستخدماً هذا الفعل وقراءة الأبيات تظهر هذا :-

خرجتُ بها تمشي تجرُّ ورائعنا	على أثرينَا ذيلَ مِرْطٍ مَرَحَلٍ <sup>(١)</sup>
تصدَّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي	بناظرةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفِلٍ <sup>(٢)</sup>
وقرع يغشي المتن أسود فاحمٍ	أثيثٍ كَقِنُو النخلة المتعشكيل <sup>(٣)</sup>
عدائره مستشزرات إلى العُلا	تضل المداري في مثنى و مُرسَلٍ <sup>(٤)</sup>
وتعطو برخص غير شثنٍ كأنه	أساريع ظبي أو مساويك إسحِل <sup>(٥)</sup>
تضي الظلم بالعشاء كأنها	منارة مُمسي راسب متبَلِّل <sup>(٦)</sup>
وتضي قتيب المسك فوق فراشها	ننوم الضحا لم تتطرق عن تفضِّل <sup>(٧)</sup>

فالمحبوبة تمشي بجوار الشاعر ، تجر ثيابها لتعفي على آثار المشي ، وهذا المشي وذلك الجر أمر متجدد يحدث يوماً بعد يوم ، والشاعر قد أراد أن يشعر المتلقي بهذا كما أراد أن يجعل دلالتها صفة متجددة في إشارة واضحة إلى شبابها المتجدد ، وأنوثتها المتدفقة ، وحيويتها ونضارتها ، فهي (تصد) ، (وتبدي) عن أسيل ( وتتقي ) بناظرة لها مواصفات خاصة ، وذلك في دلال محبب للشاعر ، ومعروف عند اللواتي في مقبل العمر ، وشعرها ( يغشي المتن ) ، وتغشية المتن متجددة ، فالشعر في نمو متجدد وهو شعر غزير ، نوائبه كثيرة وكثيفة ، ( تضل ) المداري التي يصلح بها الشعر الغزير ، وأصابعها يصفها الشاعر بأنها ( رخص ) ، وأنها ليست جافية ولا غليظة ، فهي ( غير شثن ) ، وهي أصابع بيضاء ، تشبه في بياضها النواب الموجودة في منطقة ( ظبي ) ، أو كأنها مساويك من شجر الإسحل ، وقبل أن يظهر للمتلقي هذه الصفات يفجأ بالفعل المضارع ( وتعطو ) ، وكأنه يريد أن يجعل هذه الصفات متجددة ، إنها تتناول بهذه الأصابع البيضاء غير الجافية وغير الغليظة تتاولاً متجدداً ، وبعد أن

<sup>(١)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٤ .

<sup>(٢)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٦ .

<sup>(٣)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٦ .

<sup>(٤)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٧ .

<sup>(٥)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٧ .

<sup>(٦)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٧ .

<sup>(٧)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٧ .

أثبت لها هذا البياض المتجدد، ذكر أن هذا البياض يضيء الظلام بالعشاء ، فالإضاءة متجددة كلما حل الظلام ، كما تضاء منارة الراهب كلما حل الظلام .

ولهذه المحبوبة من خدمها من يكفيها ويقوم بأمر بيتها وأمرها لذلك فهي تنام حتى وقت الضحا، ( وتضحى ) فراشها مملوء بالمسك ، ورائحتها جذابة حتى في وقت استيقاظها من النوم ، وإمعاناً في إظهار أن خدمها يكفونها ، يذكر الشاعر أنها ( لم تتنطق ) أي لم تلبس نطاقاً للخدمة . وبعد أن أسبغ الشاعر كل هذه الصفات على محبوبته يقول :

إلى مِثْلِهَا يَرْتَوِ الحَلِيمُ صَبَابَةً      إِذَا مَا اسْبَكَّرَتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلٍ<sup>(١)</sup>

فإلى مثلها لا إليها ، فهي لا يطاولها أحد غير الشاعر ، يرنو ( الحليم ) بصيغة المضارع الدال على التجدد ، أما غير الحليم فله شأن آخر .

وهكذا استغل الشاعر الطاقة التعبيرية الكامنة في الفعل المضارع ليسبغ من خلالها على محبوبته صفات التجدد والحدوث . واللافت للنظر أن الأبيات التي وردت فيها الأفعال المضارعة التي يصف فيها الشاعر محبوبته قد خلت تماماً من الأفعال الماضية إلا في موضعين ، الأول هو قوله :

خَرَجْتُ بِهَا تَمْشِي تَجَرُّ وَرَامَنَا      عَلَى أَثَرَيْنَا نَيْلَ مِرْطٍ مَرْحَلٍ

والذي يحكي فيه الشاعر الحالة الماضية فهو يريد أن يحدد صورة ما هما عليه وقت الخروج مثل قول الله عز وجل : ( وَجَاءُوا أَبَاهُمْ مَخْطَأَ بِحْمُونَ )<sup>(٢)</sup> ، ( إذ المراد يفيد صورة ما هم عليه وقت المجئ ، وأنهم أخذون في البكاء يجددونه شيئاً بعد شيء وهو المسمى حكاية الحالة الماضية )<sup>(٣)</sup> . أما الموضع الثاني فهو قول الشاعر :

إلى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيمُ صَبَابَةً      إِذَا مَا اسْبَكَّرَتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلٍ

إذ استخدم الشاعر الفعل الماضي ( اسبكرت ) في مقابل الفعل المضارع ( يرنو ) ، الذي يريد الشاعر من خلاله أن يصف محبوبته بأنها تأسر لب الحليم ، إلا أن تأمل البيت يوضح أن الشاعر قد استخدم هذا الفعل مسبقاً بأداة الشرط ( إذا ) ، والشرط دال على المستقبل بطبيعته وكان الشاعر قد قرغ الفعل الماضي من دلالاته الزمنية ، وذلك بدخول إذ الشرطية عليه . وعلى هذا يكون الشاعر قد قرغ الأبيات التي يصف فيها محبوبته من الأفعال الماضية ، وجعلها خالصة للأفعال المضارعة ، فوردت الأفعال ( تصد - تبدي - تتقي - يغشى - تضل - تعطو - تضيئ - تضحى - لم تتنطق ) دون أن تراحمها

<sup>(١)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٨ .

<sup>(٢)</sup> يوسف - الآية ١٦ .

<sup>(٣)</sup> السيوطي - الإيمان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ٣١٧/٢ .



أفعال أخرى في مواضعها ، وأما سائر الأفعال المضارعة فقد ورد ما يقابلها من أفعال ماضية وذلك على النحو التالي :-

ما يقابله في نفس البيت من أفعال ماضية	الفعل المضارع
وقد مال ... عقرت	١- تقول
فقلت	٢- لا تبعدينني
بكى / انحرفت	٣- لم يحول
تعذرت ... آلت	٤- لم تحل
كنت / ساءتلك	٥- تتسل
أغرك !؟	٦- مهما تأمري ... يفعل
ذرفت	٧- لتفدحي
تمتعت	٨- لا يرام
تجاوزت	٩- لو يثرون
فقلت	١٠- وما إن أرى ... تتجلي

والذي يتأمل هذا يجد أن الشاعر قد أقام هذا الجزء من معلقته على أساس من التقابل الزمني بين الفعل الماضي والفعل المضارع ففي أربعة مواضع تكرر الفعل الماضي مرتين في مقابل مرة واحدة للمضارع<sup>(١)</sup>، وفي أربعة مواضع أخرى ورد الفعل الماضي مرة واحدة في مقابل مرة واحدة للفعل المضارع<sup>(٢)</sup>، وفي موضعين اثنين ورد الفعل الماضي مرة واحدة في مقابل مرتين للفعل المضارع<sup>(٣)</sup>، وعند تحليل هذه الصور يتضح أن المواضع التي ورد فيها فعل ماض في مقابل فعلين مضارعين هي قول الشاعر :-

أَغْرَكَ مَنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي      وَأَنَّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ<sup>(١)</sup>

فالفعل الماضي المسبوق بهمزة الاستفهام والتي أفادت التكرير ، يورده الشاعر في مقابلة مع فعلين مضارعين هما ( تأمري - يفعل ) ، إلا أن هذين الفعلين مسبوقان بأداة للشرط ( مهما ) ، ومعروف أن الشرط بناء متكامل يتكون من الأداة والشرط والجزاء ، ومعروف أيضاً أن تحقق جواب الشرط مرتبط

<sup>(١)</sup> راجع أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ من البيان السابق .

<sup>(٢)</sup> راجع أرقام ٢ ، ٧ ، ٨ ، ٩ من البيان السابق .

<sup>(٣)</sup> راجع أرقام ٦ ، ١٠ من نفس البيان .

<sup>(٤)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٣ .

بتحقق الفعل ، وأن الشرط ينقل الدلالة إلى المستقبل ، وكأن الشاعر أراد من خلال هذا الأسلوب أن يحقق ما يلي :-

(١) اختزال معنى الفعلين إلى فعل واحد ، وكأنه أراد القول ( أعزك مني أن حبك قاتلي وأنك تملين على القلب إرادتك .

(٢) أن يثبت للمحبوبة أن قلبه قد وقع في أسرها ، وأنه سوف يظل رهن إشارتها ، ليس الآن فحسب ، بل في المستقبل أيضاً ، وكأنه أراد أن ينقل علاقته بمحبوبته إلى المستقبل ، وأن يسبغ عليها صفة الخلود عن طريق استخدام الأفعال المضارعة .

الموضع الثاني الذي ورد فيه فعل ماض في مقابل فعلين مضارعين هو قول الشاعر :-

فَقَالَتْ يَمِينُ اللَّهِ مَالِكَ حَبِيلَةٍ      وَمَا إِنِّ أَرَى عَنْكَ الْعَمَاءَ تَنَجَّلِي<sup>(١)</sup>

وإذا كان الشاعر في المثال السابق قد لجأ إلى أسلوب الشرط للتلاعب بدلالات الألفاظ ، فإنه هنا قد لجأ إلى أسلوب النفي ، واللافت للنظر أنه قد استخدم أداتين من أدوات النفي هما ( ما - إن ) وأدخلهما على الفعل المضارع في محاولة أخرى للتلاعب بدلالات الأفعال ، لقد حاول الشاعر أن يقيم توازناً ( زمنياً ) عن طريق المقابلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع .

إن غياب الشاعر ( كفاعل ) في الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الغزل لأمر يدعو إلى التأمل ، بل إن غياب الشاعر كفاعل في الأفعال المضارعة في المعلقة كلها تقريباً أمر يدعو إلى التأمل ، فلم يرد في المعلقة كلها إلا فعل مضارع واحد فاعله امرؤ القيس وهو قول الشاعر ( وقد اغتدى ) في مقطع الفرس ، ولم يكن بد من ذلك ، إذ يريد الشاعر أن يعرض لقدراته وإمكاناته أمام محبوبته ، ثم يرد فعل آخر فاعله امرؤ القيس ورفاقه وهو قول الشاعر ( قفا نبك ) ، وفعل ثالث جاء في معرض النصيحة التي تقدم بها الرفاق إليه وهو قولهم ( لا تهلك ) ، فقد تحدث عن نفسه مرة واحدة ، وعن نفسه ورفاقه مرة ، وتوجه إليه رفاقه بالحديث مرة ، فلماذا هذا الغياب عن الأفعال المضارعة التي تدل على الحال أو الاستقبال ، والتي تفيد تجدد وقوع الحدث ؟ هل يريد الشاعر أن يقول إنه حقيقة ثابتة لا يعثرها حدوث ولا تجدد ؟ أم أنه أراد أن يفسح المجال لمحبوبته ولأوصافها لتتال حظها من التجدد والحيوية عن طريق استخدام الفعل المضارع وإسناده إليها ؟ لا شك أن غياب الشاعر كفاعل في الفعل المضارع مقصود فنياً ، كما أن تكثيف هذا الفعل في أوصاف المحبوبة مقصود فنياً سواءً بسواء .

وأما الفعل الماضي فقد ورد في مقطع الغزل في خمسة وثلاثين موضعاً موزعة كالاتي :-

= في سبعة وعشرين موضعاً جاء الفعل الماضي مسنداً إلى المحبوبة أو إلى جزء منها .

(١) ديوان الشاعر - ص ١٤ .

- في اثني عشر موضعاً جاء مسنداً إلى الشاعر .
- في ستة مواضع ورد مسنداً إلى أشياء أخرى متفرقة .

يصف ابن جني الفعل الماضي بأنه ( واجب ) ، أي واجب الحدوث ، وأنه قد جيء به ( تحقيقاً للأمر وتبييناً له )<sup>(١)</sup> ، ثم يقول في موضع آخر ( ومجيئه على صورة الماضي الواقع نحو أيديك الله وحرملك الله إنما كان تحقيقاً له وتجاوزاً بوقوعه ، أن هذا ثابت بإذن الله وواقع )<sup>(٢)</sup> ، ففي هذا الإطار يمكن أن نفهم قول الشاعر ( عقرت - دخلت - فقلت - طرقت - عقرت - ألهيته - تمتعت - تجاوزت - جئت - خرجت - قلت - رددته ) وأن هذه الأفعال قد وقعت فعلاً وأن الشاعر قد قصد مجيئها على صورة الماضي ليوحي إلى المتلقي بهذا ، كذلك مجيء أفعال مثل ( قالت - انحرقت - تعذرت - آلت - أزمعت - ذرفت - غرك - نضت - فقالت - التفتت - تضوع - جاءت - تمايلت - نصته - اسبكرت - تسكت - ساءت ) ليوحي بوقوع هذه الأحداث .

نقطة أخيرة تجب الإشارة إليها ، وهي تلاعب امرئ القيس بالزمن ، فإذا كان الفعل الماضي يدل على حدث قد وقع وانتهى ، والفعل المضارع يدل على الحال والاستقبال ، فإنه في مواضع كثيرة من المعلقة يلجأ إلى تغيير دلالة الفعل الزمنية ، وذلك من خلال وروده في سياق يغير من الدلالة المعروفة عن الزمن ، فالفعل الماضي ينقل الشاعر دلالاته إلى المستقبل ، وذلك باستخدام أداة الشرط ( إذا ) التي هي ظرف لما يستقبل من الزمان ، وذلك في مثل قوله :-

انحرقت	- إذا ما بكى من خلفها
	- إذا ما الثريا في السماء تعرضت
تمايلت	- إذا قلت هاتبي توليني
تضوع	- إذا التفتت نحوي
سدد فرجه	- إذا استبد برته
	- إذا ما اسبكرت بين برع ومجول
	- كأن على الكتفين منه إذا أنتحي
	- إذا هي نصته ولا بمعطّل

فكل هذه الأفعال الماضية التي دخلت عليها أداة الشرط ( إذا ) نقلت دلالاتها إلى المستقبل ، كذلك الأفعال المضارعة التي دخلت عليها ( لم ) نقلت دلالاتها إلى دلالة جديدة ، وذلك مثل قوله :-

<sup>(١)</sup> ابن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٤ .

<sup>(٢)</sup> ابن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٥ .

- لم يَغْرِسْهَا  
 - لَمْ تَحْلَلْ  
 - لَمْ يَحْزَلْ  
 - لَمْ تَنْطَلِقْ  
 - لَمْ تَزِيلْ  
 - لَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ  
 - لَمْ يَتْرَكْ بِهَا جَذَعَ نَخْلَةٍ

إذ أصبحت تدل على أحداث ماضية وفي تصوري أن الشاعر قد قصد إلى هذا التلاعب بالزمن كرد فعل لإحساسه أن الزمن يتلاعب به ، فقد سلب منه ملكه ، وأغرى به عدوه ، ووقف منه موقفاً لم يرض عنه الشاعر ، فكذا أردا الشاعر أن يتلاعب بهذا الزمن كما تتلاعب الزمن به وأن يمسح دلالاته كما مسح الزمن دلالاته (١) .

(١) نقل الشاعر دلالة الفعل المضارع إلى الماضي بدخول ( لم ) عليه ثم نقل دلالة الماضي إلى المستقبل بدخول أداة الشرط عليه ، وبين الماضي والمستقبل ضاع الحاضر ، فهل هذا دلالة على ضياع الشاعر في الزمن الحاضر ، لقد كان له ماض ، ويطمح أن يكون له مستقبل ، ولكنه لا حاضر له بعد لتل أبيه وضياع ملكه .



سبقت الإشارة إلى التلاحم العضوي في قصيدة امرئ القيس ، وهذا التلاحم يمكن ملاحظته أيضاً عند طرفة بن العبد في معلقته ، وبين يدي الحديث عن هذا التلاحم العضوي ، تجدر الإشارة إلى المقاطع التي تتكون منها هذه المعلقة والتي يمكن رصدها فيما يلي :-

- (١) الوقوف على الأطلال وقد استغرق خمسة أبيات .
- (٢) الغزل أو الحديث عن طيف المحبوبة الذي يلح على الشاعر وقد استغرق خمسة أبيات أيضاً .
- (٣) وصف الناقة وقد استغرق ثلاثة وثلاثين بيتاً .
- (٤) الفخر أو الاعتزاز بالنفس وقد استغرق معظم أبيات القصيدة ويمكن تقسيمه إلى الأفكار الآتية :-

( أ ) مكانة الشاعر في المجتمع واعتزازه بها .

( ب ) علاقته بابن عمه مالك .

( ج ) بعض أبيات من الحكمة

تبدأ القصيدة بمقطع الوقوف على الأطلال بداية حزينة باكية إذ يقول :-

لِخَوْلَةٍ أَطَّلَعَ بِرُقَّةً تَهْمَدُ      ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ<sup>(١)</sup>

فقد حدد الشاعر في هذا البيت اسم المحبوبة ، ونكر أن لها أطلالاً رحلت وتركتها ، ثم حدد المكان وهو برقة تهمد ، وتحديد المكان مقصود ، فالمكان ليس ( ظاهرة هندسية محددة ذات أبعاد ومواقع ثابتة، وإنما يجاوز الطبوغرافيا إلى آفاق أخرى )<sup>(٢)</sup> ، إذ أنه ( الكيان الاجتماعي الذي يؤكد التفاعل بين الشاعر ومجتمعه )<sup>(٣)</sup> ، وعندما يذهب الشاعر إلى هذا المكان ، ويصير في مواجهة مأساوية مع مصير، يصرخ قائلاً ( ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ ) ويفجأ الشاعر متلقيه بهذا اللفظ الدال على الاستمرار ( ظَلَلْتُ ) ، كما توحى بذلك دلالاته المعجمية ، والذي توحى دلالاته التعبيرية - كفعل ماض - بالتأكيد والوجوب ، كما عبر عن ذلك ابن جني في خصائصه<sup>(٤)</sup> ، والذي أتبعه بفعل مضارع يفيد التجدد والحدث ، وكان الشاعر قد قصد من وراء ذلك إلى :-

( أ ) تأكيد عملية البكاء ووجوبها .

( ب ) الدوام والاستمرار .

( ج ) تجدد هذا البكاء وحدثه .

<sup>(١)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

<sup>(٢)</sup> د. مصطفى عبد الغني - عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتاب الثقافة الجديدة رقم ٣٣ - ١٩٩٦ ص ١٣ .

<sup>(٣)</sup> د. مصطفى عبد الغني - عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه - ص ١٣ .

<sup>(٤)</sup> راجع أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص - ٣ / ٣٣٤ و ٣٣٥ .

ثم يقول الشاعر ( وأبكي إلى الغد ) ، فأي غد هذا الذي يعنيه الشاعر ، فلفظة غد تفقد دلالتها المحددة في هذا السياق ، إذ يريد الشاعر أن يؤكد استمرار وتجدد هذا البكاء .

لقد أمت الدهشة بالشاعر فأفقدته وقاره ، إذ ذهب إلى محبوبته ( خولة ) لكن المحبوبة كانت قد رحلت ، ولم يجد إلا أطلالها ، فظل يبكي عندها ، وسوف يبكي إلى الغد ، أي غد ، وتهيئ موضع بعينه ، وبرقة رابية بها طين وحجارة يختلطان ، فالشاعر منذ البدء يشير إلى الحجارة ( الصلبة ) التي تشبهها ناقته ، وذلك قوله :-

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَقْسَمَ رَبِّهَا      لَنُكْتَفَا حَتَّى تُشَادَّ بِقَرْمَدٍ<sup>(١)</sup>

كما يشير إلى الماء أحد مكونات الطين - إذ سوف يأتي ذكره مع المكون الآخر للطين في قوله :-

يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيَرومَهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ<sup>(٢)</sup>

فالماء والتراب هما اللذان يكونان الطين وهما اللذان جمعتهما كلمة ( برقة ) .

يستمر مقطع الأطلال حتى البيت الخامس ، ومن البيت السادس يتحدث عن طيف المحبوبة قائلاً :-

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْقُضُ الْمَرَدَّ شَانٍ      مُظَاهِرُ سِمَطِي لَوْلِي وَزَبْرَجِدٍ<sup>(٣)</sup>

ويلاحظ في هذا المقطع التداخل بين صفات المحبوبة ( خولة ) التي رحلت وبين صفات الظبية ، فإذا كان الشاعر تحدث عن طيف محبوبته ويحاول أن يصفها ، فإنه يتأمل ظبية ويحاول أن يسقط صفات هذه الظبية على محبوبته ، فمحبوبته ( امرأة متميزة تميز الظبية ، متفردة تفردها ، متقلدة عقديها ، لها منها عنقها الطويل ، وحدر عينها ، وحورة شفيتها ، وبياض أسنانها ، ولها أيضاً رواؤها ونضرة الصحة والشباب لديها )<sup>(٤)</sup> ولقد دفع هذا التداخل بين صفات المحبوبة التي ارتحلت ، والظبية التي تراعي ربرباً بخميلة ، والتي يراها الشاعر رأي العين ، دفع هذا التداخل الشاعر إلى استخدام الفاظ مثل (شادن - خذول - تراعي - ربرباً - بخميلة - تناول - البرير ) ... وهكذا .

وإذا كان الشاعر يتحدث عن محبوبة متميزة ، تشبه ظبية متميزة متفردة ، فالواقع أن التمييز والتفرد يسيطران على القصيدة كلها ، فالمحبة متميزة متفردة ، والناقعة متميزة متفردة ، والشاعر متميز متفرد ، وإذا مات ينبغي أن ينعى نعيّاً متميزاً متفرداً ، فهو متميز متفرد حياً وميتاً ، إذ يقول :-

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٦٤ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٨ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٩ .

<sup>(٤)</sup> شرح ديوان طرفة بن العبد ، قدم له وشرحه د. سعدي الضناوي - دار الكتاب العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٩٤ - ص ٩٠ .

وَشَقَى عَلَى الْجَيْبِ يَا ابْنَةَ مَعْبَدٍ  
كَهَمِّي وَلَا يُغْنِي غَنَائِي وَمَشْهَدِي  
تَلَوَّلَ بِأَجْمَاعِ الرِّجَالِ مُلْهَدٍ  
عَدَاوَةُ ذِي الْأَصْحَابِ وَالْمُتَوَحِّدِ  
عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقِي وَمَحْتَدِي<sup>(١)</sup>

فَإِنْ مِتُّ فَاغْنِي بِمَا آتَا أَمَلُهُ  
وَلَا تَجْعَلْنِي كَأَمْرِي لَيْسَ مَمُّهُ  
بَطِيءٌ عَنِ الْجُلَى سَرِيعٌ إِلَى الْخَنَا  
وَلَوْ كُنْتُ وَغَلًا فِي الرِّجَالِ لَضَرَّنِي  
وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الْأَعَادِي جُرَاتِي

ويتحدث الشاعر عن ناقته المتميزة والمتفردة ، ومنذ البدء يجب أن نتوقع أنه سوف يركز على صفات معينة مثل القوة - السرعة - التحمل - الصبر - إلى غير ذلك من الصفات التي تعين الشاعر على اللحاق بركب المحبوبة الطاعنة ، ويبدأ الشاعر مقطع الناقة بقوله :-

وَإِنِّي لَأُمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ  
بِعَوْجَاءِ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي<sup>(٢)</sup>

ويظل يذكر ويعدد صفات هذه الناقة المتميزة والمتفردة حتى يقول :-

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي  
أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأَفْتَدِي<sup>(٣)</sup>

يصف الشاعر ناقته بأنها عوجاء مرقال ، للدلالة على سرعتها ، ولم ينس أن يحدث تداخلاً ، والتداخل هنا نحوي ، وقد وقع بين المصروف والمنوع من صرف ، فكلمة عوجاء ممنوعة من الصرف ، وكلمة مرقال مصروفة ، كما أنه أحدث تداخلاً أيضاً بين ( تروح ) و ( تغتدي ) ، بين السير ليلاً والسير نهاراً ، ويلاحظ أن التداخل هنا تداخل عكسي ، فقد جاء في اللسان أن راح يروح روحاً نقيض غدا يغدو غداً<sup>(٤)</sup> ، وهكذا تظل فكرة التداخل مهيمنة على الشاعر عبر مقاطع القصيدة .

ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بكلمة ( احتضار ) ، فإذا كان الاحتضار الذي يعنيه الشاعر هو الحضور ، فإن للكلمة ظلالاً أخرى ، فالفعل المبني للمجهول منها يدل على دنو الأجل والرحيل عن الدنيا ، فالكلمة تشير إلى تداخل الحضور والغيبة معاً ، أو تشير إلى أن الهم الحاضر سيرحل لوجود هذه الناقة العوجاء المرقال .

يستمر حديث الشاعر عن الناقة حتى البيت الثالث والأربعين حسب رواية ابن الأنباري ، ومن البيت الرابع والأربعين يبدأ الحديث عن المقطع الأخير والذي يبدأ بقوله :-

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٢٣ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٤٩ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٨٢ .

<sup>(٤)</sup> اللسان - مادة ( روح ) .

وَلَسْتُ بِحَلَّالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً<sup>(١)</sup> وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ<sup>(٢)</sup>

فالشاعر كريم في حضره وسنره ، فهو في حله وترحاله لا يتوارى عن أعين الناس ، فهو على استعداد ليعين من استعان به " إما في قرى الأضياف ، وإما في قتال الأعداء والحساد " <sup>(٣)</sup> ، وتظل فكرة التداخل مسيطرة على الشاعر تدل عليها الفاظ مثل ( طريقي / متلدي ، نحام / بخيل / غوي .. مفسد ) إلى غير ذلك من الألفاظ التي تدل على سيطرة فكرة التداخل على الشاعر .

مما سبق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

(١) أن الشاعر قد أنهى بدايات المقاطع بشائيات دالة على هذا التداخل الذي يسعى الشاعر إلى إبرازه في قصيدته ، وهذه الشائيات هي ( ظلمت بها أبكي / أبكي إلى الغد ) ، ( لؤلؤ / زبرجد ) ، ( تروح / تغتدي ) ، ( متى يسترفد القوم / أرفد ) . فالثنائية الأولى قائمة بين الماضي المتحقق ظلمت ، وبين المضارع المتجدد أبكي ، والثنائية الثانية قائمة بين كلمة لؤلؤ ، فالؤلؤ النر وهو يتكون في الأصداف من رواسب أو جوامد صلبة لماعة مستديرة في بعض الحيوانات المائية الدنيا من الرخويات <sup>(٤)</sup> ، وبين الزبرجد وهو حجر كريم يشبه الزمرد ، والثنائية الثالثة قائمة بين تروح / تغتدي ، والثنائية الرابعة قائمة بين يسترفد وهي طلب العون / وأرفد وهي تقديم العون .

(٢) أن القصيدة مقسمة إلى مقاطع ، وأن المقاطع كلها تبدأ بحرف الواو ، إذ يقول (وفي الحي أحوى) ، (وإني لامضي الهم عند احتضاره) ، (ولست بحلال التلاع مخافة) ، فلقد قامت هذه الواو بدور المعبر أو القنطرة ، التي يعبر عليها الشاعر من مقطع إلى آخر ، والتي تصل بين المقطعين في نفس الوقت ، إذ ربطت بين مقاطع القصيدة ، وأظهرت التلاحم العضوي القائم بين هذه المقاطع .

(٣) أن القصيدة ذاتية ، تتحدث عن ذات الشاعر إذ تضع المتلقي في مواجهة مع شاب من أبناء الطبقة المترفة في المجتمع ، وشاب عابث لاه ، ومن هذا المنطلق يمكن فهم حديث الشاعر عن الأطلال الدارسة ، وعن طيف الحبيبة الراحلة ، وعن الناقة المتميزة المتفردة ، فهو ابن الطبقة المترفة بلا شك ، ولكنها الطبقة التي ترعى الأصول والتقاليد ، لذلك فقد غاب عن القصيدة الفحش ، والفخر بالزنا ، والمباهاة بالرنيلة ؛ فوقوف الشاعر على الأطلال لازمة من لوازم أبناء تلك الطبقة ، وكذلك الحديث عن طيف الحبيبة ، وأما الحديث عن الناقة ، فكما سبقت الإشارة في الفصل الأول من هذه الدراسة ، فهو حديث عن وسيلة المواصلات وعن الطعام الشهوي في آن واحد .

(١) ابن الأنباري - شرح الفوائد السبع الطوال - ص ١٨٦ .

(٢) الروزلي - شرح المعلقات السبع - ص ٨٣ .

(٣) المعجم الوجيز - مادة ( لؤلؤ ) .



ماذا يمكن أن يشغل الشاب اللاهني المترف في هذا العصر وفي كل عصر ؟ أحاديث الحب والغرام ، أحاديث الأطعمة والمأكولات ، وسيلة المواصلات الفارحة والسريعة ، والتي تتحمل مساوئ الطريق ، والإحساس المفرط بالآنا ، لياليه ، عداوته ... إلى غير ذلك من الأمور التي تشغل أمثال هؤلاء .

فإذا كان الأمر كذلك فلماذا ننكره على طرفة وهو واقع محسوس ، نعاصره ونقرأ عنه ، ونثار حوله القصص والأحاديث ، وهو مادة صحفية شهية لأولئك الذين يحبون أن يتحسسوا أخبار الناس .

وعلى هذا فالمعلقة كلها حديث عن الذات ، عن الآنا ، فهو شاعر معجب بنفسه أشد ما يكون الإعجاب ، وهو يتحدث ويفخر ويعتز بهذه النفس ، التي غلبت عليه ، لذلك فمفتاح القصيدة - الذي يمكن التلوج إلى عالمها الرحب والفسيح من خلاله - هو قوله :-

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنَّنِي عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَلَدْ<sup>(١)</sup>

من الفتى ؟ بهذا الإطلاق وهذا التعميم ، فهو الفتى الذي يجب أن تكون له نكريات ، كما يجب أن تكون له أطلال ليقف عليها ويبكي عليها إذ يقول :-

لِخَسُولَةِ أَطْلَالٍ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ

وهو الفتى الذي أحب وعشق ، ووصف الحبيبة ، إلا أن وصفه لم يتجاوز الوجه ، فهو ابن الأصول وصاحب المبادئ والتقاليد التي يجب مراعاتها ، لذلك يقف بوصفه عند ما ظهر ولا يتجاوزه إلى المستور حيث يقول :-

وَجْهٌ كَانَ الشَّمْسُ حَلَّتْ رِداءَهَا عَلَيْهِ نَفْسِي اللَّوْنُ كَمْ يَتَخَدَّرُ<sup>(٢)</sup>

وهو الفتى الذي امتلك الناقة ، والتي هي جزء من حياته الخاصة والعامة ، والتي يحسن التحكم فيها ، فهو قائد ماهر ويتضح ذلك في قوله :-

وَإِنْ شَنْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإِنْ شَنْتُ أَرْقَلْتُ مَخَافَةَ مَلُوءِي مِنَ الْقِدِّ مُحْصَدٌ<sup>(٣)</sup>

وهو الفتى ابن الحسب والنسب الذين هم مقصد الناس لقضاء حاجاتهم :

وَإِنْ يَلْتَقِ الْحَيَّ الْجَمِيعُ تَلَانِي إِلَى نِزْوَةِ الْبَيْتِ الْكَرِيمِ الْمَصْمَدِ<sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٨٣ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأباري - السابق - ص ١٤٦ .

<sup>(٣)</sup> ابن الأباري - السابق - ص ١٨٠ .

<sup>(٤)</sup> ابن الأباري - السابق - ص ١٨٧ .

وهكذا كان تركيز الشاعر على هذا المعنى ، إنه فتى ولا فتى غيره ، بهذا العموم وهذا الإطلاق فإذا ما استوثق أن المعنى قد استقر في عقل ووجدان المتلقي عمد إلى التعريف فقال :-

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى      وجدك لم أحفل متى قام عودي<sup>(١)</sup>

فانتقلت الكلمة من التذكير إلى التعريف ، ومن الإطلاق إلى التحديد ، وأصبح هو الفتى الذي تعنيه الكلمة فعلاً ، وقد تطور التعبير من الظن إلى اليقين ، لقد تخطى الشاعر مرحلة خلت في قوله ( خلت أنني عنيت ) إلى مرحلة التحقق في قوله ( ولولا ثلاثة هن من عيشة الفتى ) .

xxxx      xxxx      xxxx

من قراءة الجدول رقم ( ١٥ ) يلاحظ أن معلقة طرفة قد توزعت الأفعال بها كالآتي :-

	الأطلال	الغزل	الناقة	الفخر	المجموع	ملاحظات
الماضي	٢	٤	٣٠	٥٦	٩٢	--
المضارع	٧	٧	٢٥	٧٠	١٠٩	--
الأمر	١	--	--	١٠	١١	--
المجموع	١٠	١١	٥٥	١٣٦	٢١٢	--

#### جدول رقم (١٥)

مما يلفت للنظر في معلقة طرفة كثرة الأفعال المضارعة ، فقد ورد في مقطع الأطلال عشرة أفعال ، منها سبعة أفعال مضارعة ، وفعلان ماضيان وفعل أمر واحد ، والأفعال المضارعة هي ( أبكي - وأبكي - يقولون - لا تهلك - يجور - يهتدي - يشق ) ، وتأمل هذه الأفعال يظهر أن الفعلين الأول والثاني منها يصفان حالة الشاعر عند وقوفه على أطلال محبوبته ، ( ظلت بها أبكي وأبكي إلى الغد ) ، فالشاعر لا يستوقف الرفاق - كما فعل امرؤ القيس - ليبكي ويبكوا جميعاً معه ، ولكنه يعبر عن مكانه بهذا التركيب الذي أفاد تأكيداً واستمراراً وتجديداً وحدثاً ، والفعلان الثالث والرابع نصيحة للشاعر من رفاقه الذين ( يقولون لا تهلك أسي ) كما قال رفاق امرئ القيس من قبل ، باستثناء هذا التغير الذي أملتة القافية فصارت تجمل إلى تجلد بتكرار التاء والجيم واللام والبناء الصبري ، ورفاق طرفة كرفاق امرئ القيس لم يقدموا شيئاً سوى القول ، والذي يعبر عنه الشاعران بالفعل المضارع يقولون ، وانتهى دورهم عند هذا القول ، ولم يتجاوزوه إلى الفعل ؛ والأفعال الثلاثة الأخيرة تتحدث عن العلاقة بين القائد ووسيلة مواصلاته ( يجور بها الملاح طوراً ويهتدي ) ، ( يشق حباب الماء حيزومها بها )

(١) ابن الأنباري - السابق - ص ١٩٤ .

وتوحي هذه الأفعال بأن الملاح ( الحيزوم ) يقود مركبة سلسلة القيادة طيعة ، فكما يوجهها تتوجه ، إلا أن هذه ليست للشاعر ، إنها الناقة التي رحلت عليها الحبيبة ( خولة ) المالكية حيث يقول :-

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءٌ      خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ نَدْرٍ  
عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ      يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوَّراً وَيَهْتَدِي  
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ<sup>(١)</sup>

ورد في مقطع الأطلال إعلان ماضيان هما ( ظللت ، قسم ) ، وإذا كان الفعل الماضي يفيد التحقق والوجوب ، فإن الفعل ظل يدل على وجود البكاء وتأكيده ، والفعل قسم يدل على تفتت العلاقات التي كانت قائمة ، إما بين ذرات التراب ، وإما بين الشاعر ومحبوته ، وورد فعل أمر واحد هو قول الرفاق إلى الشاعر ( تجلد ) الذي يحض الشاعر على الصبر والثبات في مواجهة الشق والانقسام الذي حدث في علاقته بمحبوبته .

إن كثرة الأفعال المضارعة يدل على إصرار الشاعر على إثبات التجدد والحدوث للبكاء ، وللنصح ، ولحركة الرحيل ، إنها أحداث متجددة ودائمة تعبر عن مأساة الشاعر ، ولعل دخول لا الناهية على الفعل المضارع ( تهلك ) يضيء بشئ من هذا ، فإذا كان الفعل المضارع يدل على الحال أو الاستقبال ، والتجدد والحدوث ، فالنهى ينصب على المستقبل أيضاً ، وكان الشاعر يريد أن يتخلص من مأساته ، نعم إنه يتخلص منها بالتجدد ونقلها إلى المستقبل ، فهي في كل يوم تنقل إلى اليوم التالي وهكذا يظل الحدث دائماً في المستقبل .

وفي مقطع الحديث عن طيف المحبوبة التي تتراءى للشاعر وقد رأي ظيية أثار كوامن مشاعره ، فيصف هذه الظيية ، ويسقط هذه الأوصاف على الحبيبة الطاعنة . وفي هذا المقطع يلاحظ أن الشاعر قد استخدم أحد عشر فعلاً ، منها سبعة أفعال مضارعة ، وأربعة أفعال ماضية ، والأفعال المضارعة هي ( ينفض / تراعي / تناول / ترتدي / تبسم / لم تكدم / لم يتخذ ) ويلاحظ أن الأفعال الأربعة الأول منها أفعال دالة على الحركة والحيوية والرشاقة والنشاط ، والأفعال الثلاثة الأخيرة تدل على صفات خلقية ، فهي تبسم عن ثغر ألمى اكتسبت أسنانه نصاعة بياضها من الشمس ، وأما اللثة فهي سوداء لتشارك في إظهار بياض الأسنان ، فكما يمدحون بياض الأسنان يمدحون سواد اللثة لذلك يقول:

سَقَّتْهُ آيَةُ الشَّمْسِ إِلَّا لَنَاتِهِ      أَسِفٌ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِأَثْمِدِ<sup>(٢)</sup>

والتقدير أسف بأثمِد ولم تكدم عليه .

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - السابق - ص ١٣٥ وما بعدها

<sup>(٢)</sup> ابن الأنباري - السابق - ص ١٤٦ .

وأما الوجه فقد استمد من الشمس ضوءها النقي ، وقد جمع إلى ذلك نضارة جذابة :-

ووجهٌ كَانَ الشَّمْسُ حَلَّتْ رِداءَهَا      عَلَيْهِ نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّرْ

وهكذا جمع الشاعر - مستخدماً الفعل المضارع - صفات الإشراق والحيوية للحبيبة ، وهي حيوية ونضارة وإشراق متجدد ، فقد عبر عنها الشاعر بالفعل المضارع الدال على التجدد .

استخدم الشاعر في مقطع طيف المحبوبة أربعة أفعال ماضية ، منها فعل واحد مبني للمجهول ، وهو قول الشاعر (أسف) ، وكأنه يريد أن يقول أن هذا اللون خلقي وليس مفتعلاً ، فليس هناك فاعلاً قام بعملية الإسفاف ؛ وأما الفعل الماضي فهو (تخلل) حيث ورد في قول الشاعر (كان منوراً تخلل حر الرمل دعص له ندى) ، والفعل الثالث ورد في قوله (ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه) ، ويلاحظ أن هذين الفعلين الأخيرين قد وردا في سياق التشبيه ، والفعل الماضي فيه تحقق وتأكيد مما يجعل التشبيه قريباً من ملامسة الواقع والحقيقة ، والفعل الأخير ورد في قوله (سقته إياها الشمس) ، فالشاعر يريد أن يؤكد العلاقة بين بياض الأسنان وضوء الشمس ، فجاء بهذا الفعل مسنداً إلى (إياها الشمس) ، ليحدد مصدر البياض والحسن في هذه الأسنان .

لقد استخدم الشاعر الفعل المضارع تبسم ليثبت لها دوام الابتسام وتجده ، كما استخدم الفعل الماضي (تخلل) ليؤكد أن الأحوان المنور قد تخلل هذا القم ، وألقى بضياهه عليه ، والفعل الماضي (سقته) وهذا الضمير العائد على الألمي يوضحان ضوء الشمس في هذا القم ، فإن (ما تسقيه الشمس للثغر فيشربه هو البياض ، لأن البياض عند العرب صفة النور) <sup>(١)</sup> ، وأما الوجه فقد حلت الشمس رداءها عليه بصيغة الماضي الدال على الثبوت والرجوب .

إن الأفعال الأربعة الماضية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع منها ثلاثة أفعال تتحدث عن القم وصفاته وهي (تخلل/سقته/أسف) والفعل الرابع يتحدث عن الوجه الذي حلت الشمس رداءها عليه .

لقد خلى مقطع الغزل من أفعال الأمر ، وهذا الخلو يعطي انطباعاً بغياب أحد طرفي الأمر ، الأمر أو المأمور ؛ لقد استحضر امرؤ القيس محبوبته وحدثها وحدثته ، وقال لها وقالت له ، وأمرها ورجته ، أما طرفه فقد اكتفى بالوصف ولم يتم بعملية استحضار الحبيبة التي ظل طينها يتراءى لسه ، أما هي فقد ظلت في رحيلها غائبة عن النص .

في المقطع الذي يتحدث فيه طرفه عن ناقته استخدم خمسة وخمسين فعلاً موزعة كالتالي :-

<sup>(١)</sup> شرح ديوان طرفة بن العبد - قدم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي - دار الكتاب العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٩٤ - ص ٩١ .



المجموع	مبني للمجهول	مبني للمعلوم	
٣٠	٧	٢٣	الماضي
٢٥	٣	٢٢	المضارع
٥٥	١٠	٤٥	المجموع

جدول رقم ( ١٦ )

إلا أن الأفعال التي يصف فيها الناقاة قد بلغت خمسة وعشرين فعلاً من هذه الأفعال ، منها خمسة عشر فعلاً ماضياً ، وعشرة أفعال مضارعة ، والأفعال الماضية منها تسعة أفعال مبنية للمعلوم ، وستة أفعال مبنية للمجهول ، أما الأفعال المضارعة فسبعة منها مبنية للمعلوم وثلاثة مبنية للمجهول ، وسوف تظل هذه الأرقام وهذه الأفعال بلا دلالة ما لم ينظر إليها في إطار السياق الذي وردت فيه .

بتأمل هذه الأفعال يمكن تقسيمها إلى قسمين :-

الأول : يضم أفعالاً تدل على حركة الناقاة وسرعتها ، وهي خمسة أفعال ماضية ، وهي ( أتبع - أرقلت - أجنمت - خب - ذالت ) وخمسة أفعال مضارعة هي ( تبارى - تزوح - تغتدي - لم ترقل - تزد ) .

الثاني : وتدل أفعاله على صفات تتعلق بجسد الناقاة ، وقد وردت في هذا الإطار تسعة أفعال ماضية هي ( تكفأ - شكأ - أكملأ - لزت - أمرت - أجنحت - أفرغت - صعدت - استكنكتا ) ، وخمسة أفعال مضارعة هي ( يكتفأها - لتكتفأ - تشاد - لم يحد - ترجم ) ، ويظهر من هذا التقسيم أن الأفعال التي وردت لتدل على سرعة الناقاة قد وردت جميعاً في صيغة المبني للمعلوم ، يستوي في ذلك الماضي والمضارع ، والأفعال التي وردت في إطار الحديث عن البناء الجسدي للناقاة وعددها أربعة عشر فعلاً ، قد ورد منها خمسة أفعال في صيغة البناء للمعلوم ، وتسعة أفعال في صيغة البناء للمجهول ، ستة أفعال ماضية وثلاثة أفعال مضارعة . فهل أحس طرفة بأن البناء الجسدي للناقاة أمر خارج إطار قدرته وقدره الناقاة ، وأنه أمر مردود إلى قوة غيبية ؟ وبمعنى آخر هل أحس طرفة بفكرة الإله ؟ وهل بناء هذه الأفعال للمجهول يدل على أنه قد رد عملية خلق الناقاة بأكملها إلى هذا الإله ؟ .

يلاحظ أيضاً الزيادة النسبية للأفعال المضارعة بين الأفعال التي وردت في إطار الحديث عن سرعة الناقاة ، فالسرعة شيء متجدد حادث ويناسبه الفعل المضارع الدال على التجدد والحدوث لتظهر من خلال هذه الأفعال حيوية الناقاة المتجددة ، أما الأفعال التي تتحدث عن بنيان الناقاة فيلاحظ فيها الزيادة الواضحة للأفعال الماضية ، فالشاعر يريد أن يجعل بناء الناقاة الكامل والتام محققاً وأكيداً في ذهن المتلقي ، وهذا يناسبه الفعل الماضي الدال على التحقق والثبوت .

لقد استخدم الشاعر بجوار هذه المنظومة من الأفعال عدداً آخر من الألفاظ ، استعان بها ليظهر من خلالها سرعة ناقته وحيويتها ، وذلك مثل ( أمون - نساتها - لاحب/مور معبد - جناحي - مضرحي - أخذ ) ، فالأمون التي تؤمن عثراتها ، يضربها بالمنساء ، وهي تسير في طريق ممهد معبد ، ولعل ورود الألفاظ ( جناحي - مضرحي ) ، ( أخذ ) في هذا السياق يدل على ما يود الشاعر أن يظهره من سرعة ناقته غير العادية ، فقد جعل الشاعر لناقته جناحي نسر ، والإشارة واضحة ، فالنسر طائر جارح قوي وسريع ، وكذلك ناقة الشاعر ، أما كلمة أخذ بهذه الصيغة فإنها تعني الخفة والسرعة ، كما استعان بالألفاظ أخرى ليظهر من خلالها قوة ناقته وعظيم تكوينها وذلك مثل ( بابا منيف ممرد ) ، ( أجرنة ) ، ( داي منضد ) ، ( صلب مؤيد ) ، ( أفتلان ) ، ( كقطرة الرومي ) ، ( كمرداة صخر ) ، ( صفيح مصمد ) .

إن إلحاح الشاعر على وصف ناقته بالصلابة ، وربطه بينها وبين الصخر والحجر ، قد مهد له منذ البيت الأول في القصيدة عندما قال ( لخولة أطلال ببرقة تهمد ) ، فلماذا هذا الإلحاح ؟ هل وصف الناقة بالسرعة والقوة تقليد فني ؟ أم أن هذا أمراً أملت به طبيعة النص وتطوره ؟

في تصوري أن هذا أمر فرضته طبيعة النص ، بل لو عمد الشاعر إلى التركيز على غير هاتين الصفتين لكان هذا شيئاً يناقض طبيعة النص وتطوره ، بل كان يعتبر خطأ فنياً في القصيدة ، فإذا كانت المحبوبة قد رحلت ، ووصف مركبها بقوله :

٣- كَانَ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةً  
٤- عَدَوِيَّةً أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ  
٥- يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حِزْوْمَهَا بِهَا  
خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ كَدِ  
يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي  
كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُنَايِلُ بِالْيَدِ

فكيف يلحق الشاعر بهذا المركب ؟ لابد له من ناقة سريعة وقوية ، حتى تتحمل وعناء السفر ، وتداوم على سرعتها ، إنه يصفها بقوله :

١١- وَإِنِّي لَأُضِضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ  
١٣- تُبَارِي عِتَاقًا نَاجِيَاتٍ وَأَتَّبَعْتُ  
٣٧- وَإِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقَلْ وَإِنْ شِئْتُ أَرَقَلْتُ  
بَعُوجَاءَ مِرْقَالٍ قَرُوحٌ وَتَغْتَدِي<sup>(١)</sup>  
وَزَيْفًا وَزَيْفًا فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدٍ<sup>(٢)</sup>  
مَخَافَةَ مَلُوءِي مِنَ الْقِدِّ مُحْصَدٍ<sup>(٣)</sup>

(١) وصف الشاعر ناقته بأنها عرجاء ، والعرجاء التي لا تسطيع في سيرها نشاطها ، وبأنها مرقال ، والارقال والإجدام سرعة سير الإبل ، وهي سرعة دون العدر ، وبأنها تروح أي تسير ليلاً ، وتهتدي أي تسير نهاراً ، ومواصلة السير ليلاً ونهاراً أحد علامات القوة .

(٢) يصف الشاعر ناقته بقوله تباري ، والمباراة : المسابقة ، وتباريت الرجل فعلت مثل فعله مسابقاً له ومغالياً ، وهي تباري عتاقاً ، والعتاق : الكريعات ، والناجيات : الممرعات في السير ، وهي ناقة تضع قائمتها الخلفية في مكان الأمامية ، على ذلك الطريق المزدلل والممهد .

(٣) يصف الشاعر ناقته بأنها طيبة إن شاء صاحبها لم تسرع ، وإن شاء أسرعت .

- ٣٨- وَأَعْلَمَ مَخْرُوتٌ مِنَ الْأَكْفِ مَارِنَ  
عَتِيقٌ مَتَى تَرَجَّمْ بِهِ الْأَرْضَ تَرْدَدُ<sup>(١)</sup>  
٤٢- أَحَلَّتْ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ فَأَجْذَمَتْ  
وَقَدْ خَبَّ آلُ الْأَمْعَزِ الْمُتَوَقِّدِ<sup>(٢)</sup>  
٤٣- فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلَيْدَةٌ مَجْلِسِ  
تَرَى رَبِّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مَسْدُ<sup>(٣)</sup>

مقطع الفخر والحديث عن النفس وتصوير العلاقة مع الآخرين ، وإبراز مكانة الشاعر ودوره في المجتمع ، هو المقطع الأخير في القصيدة ، وهو المقطع الذي قيلت من أجله ، وهو المقطع الذي تخدمه كل المقاطع الأخرى ، وإذا كانت هذه القصيدة لا يمكن الدخول إلى عالمها إلا من خلال قول الشاعر :

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَنَى خِلْتُ أَنْتَنِي  
عَنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ

إذا كان الأمر كذلك ، فإن المقطع الأخير من القصيدة ما هو إلا شرح وتفصيل لهذا البيت ، فأبيات هذا المقطع جميعها تمد بسبب نحو تفرد الشاعر وتميزه ، واستخدام طريقة للصيغ الفعلية يكشف عن جانب من هذا التفرد ، وهذا التميز ، الذي يسعى الشاعر إلى تعميقه في ذهن المتلقي ، والجدول التالي يبين الصيغ الفعلية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع .

ملاحظات	المجموع	أمر	مضارع	ماض	
	١٢٩	١٠	٦٦	٥٣	مبنى للمعلوم
	٧	—	٤	٣	مبنى للمجهول
	١٣٦	١٠	٧٠	٥٦	المجموع

جدول رقم ( ١٧ )

قراءة هذا الجدول توضح زيادة عدد الأفعال المضارعة عن الأفعال الماضية وعن أفعال الأمر ، كما أن صيغ البناء للمجهول قليلة بالمقارنة بصيغ البناء للمعلوم ، فالأفعال الماضية المبنيّة للمجهول ثلاثة هي ( أفردت - عقلت - قيل ) فأما الفعل الأول قد ورد في قوله :-

(١) لهذه الناقة أنف تستطيع به استكناه ريح الأرض لمعرفة الطريق وخصوصاً طريق الماء ، وعندما توجهه إلى الأرض ثم داد سرعتها .

(٢) ولما أشار الشاعر إليها بسوطه أسرعت مطاردة السراب ، سراب الأرض الغليظة ذات الحصى المتولد ، فهل كان الشاعر هو الذي يطارد سراهاً وهو يكتري بنوان الحصى المتولد في هاجرة الصحراء ؟ أم أن الناقة هي التي تطارد السراب ؟ والنتيجة في الحالتين واحدة ، فلن يصل الشاعر إلى شيء ولن تصل لائقه أيضاً إلى شيء ، إنهما يطاردان سراهاً .

(٣) يشبه الشاعر لائقه في سيرها بفتاة في مقبل العمر تبحر ، تحاول أن ترى ربها أذيال ثوبها الممدد .

وعلى هذا يكون الشاعر قد جمع لائقه من الاوصاف كل ما يعين على تحقيق الهدف مثل : قوة التحمل والصلابة ، النشاط والسرعة ، الطاعة ، الجمال ، هذا بالإضافة إلى استخدامه للسوط ، والسير على الطريق المهدد ، وذلك إمعاناً في التركيز على سرعة هذه الناقة .

إلى أَنْ تَحَامَتِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا وَأُفَرِّتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمَعْبَدِ<sup>(١)</sup>

وكان الشاعر قد عمد إلى تجهيل الفاعل في عملية الإفراد ، إما للإستهانة به ، وإما إجلالاً وتقديراً وتعظيماً له ، والفعل الثاني ورد في قول الشاعر :-

كَانَ لِلْبَرِّينَ وَالنَّمَالِجِ عُلُقَتْ عَلَى عَشْرِ أَوْ خَزَوْجٍ لَمْ يَخْضِدِ<sup>(٢)</sup>

فالشاعر يتحدث عن أوصاف المرأة التي يقضي معها اليوم الضبابي تحت الخباء المعمد ، وهي امرأة متميزة لإنسان متميز متفرد ، وفي هذا البيت يتحدث عن رجلها وأساورها التي تترن بها وكأنها علقت . فمن الذي قام بتعليقها ؟ وهل يقصد الشاعر أن هذه الحلبي جزء من جمالها الطبيعي ، فهي علقت على أطراف طويلة متفرعة من جسد رشيق لم يخضد ، وكان الشاعر قد عمد إلى هذا إثارة المثقلى وحته عن البحث عن الفاعل في الفعلين ، والتفكير في مدلوليهما ( علقت - لم يخضد ) ، فالأول علقت يعود على الحلبي ، والثاني ( لم يخضد ) يعود على الجسد ، فإذا كان الشاعر قد قصد إلى إظهار أن الحلبي كأنه مخلوق لها ومخلوق معها في قوله ( علقت ) ، فهو أيضاً يرمز إلى أن هذه المرأة ذات جسد خال من العيوب ، وإذا حدث فيه عيب ( خضد مثلاً ) يكون العيب دخيلاً على هذا الجسد ، فقد وجد سليماً منذ البدء ، وفي اختيار الأفعال والصيغ دليل على التفرد والتميز . وأما الفعل الثالث فقد ورد في قول الشاعر متحدثاً عن سيفه :-

أَخِي تَقَّةٌ لَا يَنْشِي عَنْ ضَرْبَةٍ إِذَا قِيلَ مَهْلًا قَالَ حَاجِزُهُ قَدْرُ<sup>(٣)</sup>

والبناء للمجهول هنا أمر منطقي ، فالشاعر يتحدث عن قتال وضرب ، وفي القتال تسمع أصوات كثيرة ومتداخلة ، فهل يستطيع المحارب أن يميز مصدر كل صوت من تلك الأصوات ؟ فمن ذا الذي قد قال مهلاً ؟ إنه شخص غير معروف ، وحتى ذلك الفعل المبني للمعلوم ، فاعله وصف ، ( قال حاجزه ) فمن حاجزه هذا ؟ إنها طبيعة المعركة وطبيعة القتال التي فرضت على الشاعر أن يتحدث بهذه الصيغة ، صيغة البناء للمجهول ، ويلاحظ أيضاً أن الشاعر يتحدث عن سيف متميز متفرد .

ورد في هذا المقطع أربعة أفعال مضارعة مبنية للمجهول ، هي ( لم يخضد - إن أدع - يسعى - ترعد ) فأما الفعل الأول فقد سبق الإشارة إليه ، وأما الفعل الثاني ( إن أدع ) فقد ورد في قول الشاعر :-

وَإِنْ أَدْعَ فِي الْجُلِيِّ أَكُنَّ مِنْ خَمَاتِهَا وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدُ<sup>(٤)</sup>

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجماليات - ص ١٩١ .

(٢) ابن الأنباري - السابق - ص ١٩٧ .

(٣) ابن الأنباري - السابق - ص ٢١٤ .

(٤) ابن الأنباري - السابق - ص ٢٠٥ .



وبناء الفعل للمجهول مقصود في هذا السياق ، فعدم تحديد الداعي الذي يدعو الشاعر إلى الجلى يعطي انطباعاً وإيحاءً لدى المتلقي أنه ملجأ كل داع ، وأن الذين يدعونه من الكثرة بحيث أنه لا يستطيع تحديدهم أو إسناد الفعل إلى أي منهم ، فالرجل مقصد الناس في كل أمر عظيم ، لأنه رجل متميز متفرد، وكذلك الفعل ( يسعى ) الذي ورد في قوله :-

فَظُلَّ الْإِيْمَاءُ يَمْتَلِنُ حَوَارَهَا      وَيُسْعَى عَلَيْنَا بِالسُّدَيْفِ الْمَسْرَهْدِ

عمد الشاعر إلى بنائه للمجهول ، وعدم إسناده إلى فعل محدد ، حتى يثير ذهن المتلقي نحو هؤلاء السعاة ، من هم ؟ ما عددهم ؟ فالبناء للمجهول توجه فني مقصود من الشاعر ليصل إلى وجدان وعقل المتلقي من خلاله . وأما الفعل ( ترعد ) فقد ورد في قوله :-

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى      مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَانِصُ تُرْعَدُ (١)

فواضح أن الشاعر يقصد أن الفرائص ( ترعد ) تلقائياً متى أحس صاحبها بالخطر ، وهذا يدل على شدة الخوف وصعوبة الموقف ، رغم هذا فقد صبر الشاعر وصابر ولم ترعد فرائصه كما يحدث عند غيره .

المقطع الأخير من معلقة طرفة يحتوي على عدة أفكار ، الفكرة الأولى هي مكانة طرفة في المجتمع ، وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة مستخدماً الفعل المضارع والفعل الماضي ، فقد استخدم الفعل المضارع كفعل للشرط أو كجواب له في أربعة عشر موضعاً . واستخدمه جواباً للأمر في موضعين اثنين ، فإذا كان المضارع يدل على الحال أو الاستقبال ، فإن استخدامه في إطار أسلوب الشرط يؤكد على الدلالة المستقبلية للفعل ، حيث إن الشرط بابه المستقبل ، وقد ورد أسلوب الشرط في السياقات الآتية :-

- = مَتَى يَسْتَرْفِدَ الْقَوْمُ ... أَرْفِدُ .
- = وَإِنْ تَبْغَنِي فِي حَلْقَةِ الْقَوْمِ ..... تَلْقَانِي .
- = وَإِنْ تَقْتَصِّنِي فِي الْحَوَانِيتِ .... تَصْطَدُ .
- = مَتَى ثَابَتِي .... أَصْبِحُكَ كَأَسَارُوِيَّةٍ .
- = وَإِنْ يَلْتَقِ الْحَيُّ الْجَمِيعُ .... تُسْلِقُنِي .
- = مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ .... تُزِيدُ .
- = وَمَا تَقْصُ الْأَيَّامُ ... وَالدهرُ يَنْقُذُ .

(١) ابن الأباري - السابق - ص ٢٢٩ .

ويلاحظ على جواب الشرط في كل ما ورد في هذا الجزء ، خلوه من السين ، وسوف ، وقد ، واللام ، وغير ذلك من الفواصل ، وكان الشاعر يربط ربطاً مباشراً بين الشرط والجزاء ، فلا فاصل بينهما ، فالشاعر رهن إشارة المسترقدين ، متى طلبوا الرشد أرفدهم .

وكذلك يريد الشاعر أن يثبت التجدد والحدوث عن طريق استخدام الفعل المضارع ، فطلب الرشد متجدد وجواب الشاعر للمسترقدين متجدد أيضاً ، وهكذا في سائر الأمثلة ، فالشاعر يؤكد معنى التجدد .

ورد الفعل المضارع في جواب الأمر مرتين ، الأولى في قوله ( فدعني أبادرها ) ، والثانية في قوله ( نريني أرو ) ، فالشاعر قد وقف على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الموت الذي ينتظره وينتظر الجميع . فهو لا يريد أن يعيش يومه فحسب ، بل يريد أن يعيش غده أيضاً . كما يلاحظ في هذين المثالين ما يلي :-

(١) أن النعلين (دعني - نريني) بمعنى واحد ، ويعطيان إحياء للمتلقى بأن هناك من يحاول منع الشاعر من التمتع واللهو وشرب الخمر ، فيرد على هذا قائلاً :-

فَإِنْ كُنْتُ لَا تَسْطِيعُ نَفْعَ مَنِّي  
فَدَعْنِي أَبَادِهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

ثم يستطرد قائلاً :-

نَرِينِي أَرْوِي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا  
مَخَافَةَ شَرِّ فِي الْحَيَاةِ مُصَرَّر

فالخوف من الموت يدفعه إلى التمتع بملذات الحياة .

(٢) التصاق الطلب أو الأمر بالفعل المضارع ، مما يوحي إلى المتلقى بلهفة الشاعر إلى مبادرة المنية بما ملكت يده ، وإلى تروية هامته ، وهي ما زالت على قيد الحياة وتعجله في ذلك .

(٣) ورود الفعل أبادرها ، والماضي منه على وزن (فَاعَلَ) والمعنى الغالب على هذه الصيغة هو الدلالة على المشاركة كما أن فيها معنى المغالبة<sup>(١)</sup>، مما يدل على أن الشاعر يغالب منيته بكثرة شرابه، أو أنه يريد أن ينسى هاجس الموت الذي يطارد الناس جميعاً، بالعب من بحر الملذات حتى الثمالة، وكذلك ورود الفعل (أروي) والماضي منه على وزن (فَعَلَ) والتي ترد للتكثير<sup>(٢)</sup>، فالشاعر يريد أن يشعر المتلقى بكثرة ما يتعاطى من الخمر ، فلقد كرر الفعل (أروي) ، (يروى) في بيتين متتاليين ، وذلك في إشارة واضحة إلى ما يريد ، إذ يقول :-

<sup>(١)</sup> د. إبراهيم الإدكاري - دلالات الأفعال في علم التصريف - مطبعة الأمانة بالقاهرة - ط ١ - ١٩٩٠ - ص ٩٥ .

<sup>(٢)</sup> د. إبراهيم الإدكاري - دلالات الأفعال في علم التصريف - ص ٩٣ .

ذَرِينِي أُرَوِّي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا      مَخَافَةَ شَرِّبٍ فِي الْحَيَاةِ مُصَرَّدٍ  
كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهَا      سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَا غَدًا أَيْنَا الصَّدِي

(٤) يحاول الشاعر نقل الأحداث إلى المستقبل وذلك عن طريق الأفعال المضارعة تارة ، وعن طريق الألفاظ المصاحبة تارة أخرى ، فمن الألفاظ المصاحبة في هذا الإطار كلمة ( غداً ) والتي سبقت بقوله ( ستعلم ) ، فالسين التي تعطي معنى الإمتداد في الزمن ، وإن الشرطية في قوله ( إن متنا ) ثم كلمة ( غداً ) المجهلة ، كل هذا يعطي إنطباعاً لدى المتلقي عن إصرار الشاعر على نقل الأحداث إلى المستقبل .

وردت بعض الأفعال الأخرى وهي ( لا ينكرونني - أرى - ترى - أرى - يعتام - يصطفي - أرى ) على الترتيب واللافت للنظر في هذه الأفعال ورود أربعة منها تنتمي إلى جذر ثلاثي واحد ، هي ( أرى - ترى - أرى - أرى ) ، وقد وردت جميعاً في إطار حديث الشاعر عن الحكمة ، فالشاعر يبتث إلى المتلقي وجهة نظره عبر هذه الكلمة الدالة على الرؤية ، والتي تتصل من ناحية بالنظر والمشاهدة ، ومن ناحية أخرى بالفكر والرأي والاعتقاد ، والشاعر قد استخدمها استخداماً دالاً ومعبراً في الحالين حيث يقول :-

أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ      كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدٍ  
تَرَى جُثُوثَيْنِ مِنْ تَرَابٍ عَلَيْهِمَا      صَفَانِحُ صُمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدٍ  
أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي      عَقِيلَةَ مَالٍ الْفَاحِشِ الْمَشْدَدِ  
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ      وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالذَّهْرُ يَنْفَدِ

فما زال الشاعر يدافع عن مذهبه في الحياة مستخدماً الفعل ( أرى ) ، ثم يوجه الحديث إلى رفيقه قائلاً ( ترى ) ، وكأنه يريد أن يشاركه وجهة نظره تجاه الكون والحياة ، وأن يحمل معه فلسفته في الوجود ، فيقول ( أرى الموت - أرى العيش ) ، ثم ينهي حديثه وهو يقسم قائلاً :-

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْقَتَى      لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثُبَاهُ بِالْيَدِ

ويلاحظ أن الشاعر قد حاول من خلال استخدام هذه الأفعال تأكيد ما يلي :-

- (١) أن له فلسفة يدافع عنها ، وأن فلسفته تنحصر في الاستمتاع بملذات الدنيا حتى الثمالة .
- (٢) أنه يحاول أن يحمل متلقيه على هذه الفلسفة ويجعله يسلك هذا المسلك في الحياة .
- (٣) أن الشاعر قد نزع نزعة عقلية في الدفاع عن فلسفته وفي إقناع متلقيه ، وذلك بضرب الأمثلة من الواقع الذي يمسه الناس ويدركونه ، فالموت والقبور شيء يعاينه الناس ويرونه ، يحسونه ويدركونه.

(٤) إذا كانت عملية الموت متجددة ، فكل يوم يموت من يموت ، فالتعبير بالفعل المضارع عن هذا قد اتسق مع هذا التجدد والحدوث الذي تجسده عملية الموت المستمرة للكائنات الحية ، والذي هو جزء من الفعل المضارع نفسه ، فالفعل المضارع بطبيعته دال على التجدد والحدوث ، لقد استخدم الشاعر المضارع ( تروح ) في قوله :-

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنَّجُومِ وَفِينَا  
تَرُوحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بَرْدٍ وَمُجَسَّدٍ

فإذا كانت كلمة ( تروح ) في هذا السياق تعني أن الأمة ( تتنقل بينهم ) فإنها تحدد زمن المجلس الذي يجلس فيه الشاعر مع ندمائه ، وهو وقت المساء ، فالرواح يكون في المساء ، فقد عبرت اللفظة عن المعنيين . كذلك استخدام كلمة ( ينكرونني ) والتي وردت في قوله :

رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يَنْكُرُونَنِي  
وَلَا أَهْلَ هَذَاكَ الطَّرَافِ الْمُنْتَرِ

فالمضارع ( لا ينكرونني ) ينسحب على الشاعر وعلى تصرفاته ، وكأنه يود أن يقول إن الناس جميعاً يعرفونني ويعرفون قدرتي عامتهم وخاصتهم ، أو أن هؤلاء جميعاً لا ينكرون عليّ صنيعي وتصرفاتي، فالفعل قد أدى على الجانبين ، جانب شخص الشاعر ، وجانب تصرفاته وأفعاله .

وردت في هذه الفكرة أفعال ماضية هي ( كنت - قلنا - انبرت - تحامنتي - أفردت - رأيت - ملكت - قام - نادى - نبهته - علقت - متنا - أخطأ ) وقد سبق الحديث عن ( أفردت - علقت ) في إطار الحديث عن الأفعال المبنيّة للمجهول ، فأما الأفعال الباقية فقد وردت منها ثمانية أفعال في إطار الشرط وهي كالآتي :-

- فَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا غَانِيَا .... فَاغْنِ وَازْكُدِ .  
- إِذَا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا ... انْبَرْتَ لَنَا .  
- فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْتَطِيعُ نَفْعَ مَنِيَّتِي ... فَدَعْنِي .  
- وَكَرَّرِي إِذَا نَادَى الْمُضَيَّفُ مُحِبًّا  
- سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيْنَا الصِّدْقَى .  
كَسِيدَ الْغَضَى نَبْهَتَهُ الْمَتَوَرِّدِ .

وكان الشاعر يريد أن ينقل دلالة الأفعال الماضية إلى المستقبل ، فالتطلع إلى الغد يسيطر على الشاعر ، فخوفه من أن يسلبه الموت هذا الغد جعله دائماً في حالة تطلع إلى غد ، حتى الأفعال الماضية ينقل دلالتها إلى المستقبل - إلى الغد - .

وردت أفعال ماضية أخرى ، ولكن النظر إليها في سياقاتها ربما يقود إلى تغير في مضمون الدلالة وذلك في قوله :-



- وما زال تشرابي الخمر ولذتي  
- إلى أن تحامنتي العشيرة كلها  
- رأيت بني غبراء لا ينكروني  
.....  
- فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي  
- فلو لا ثلاث هن من عيشة الفتى  
.....  
- لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى  
- لكأطول المرخي وثياه في اليد

فالفعلان ( تحامنتي - رأيت ) قد وردا في إطار ما زال ، فهما مرتبطان معها بسبب ، فإذا كانت الدلالة الإشارية للفعل ( مازال ) دالة على الدوام والاستمرار . فإن هذه الدلالة قد امتدت لتشمل الفعلين اللذين وردا في إطارها .

وأما الفعل ( ملكت ) فقد ورد في إطار الأمر وجوابه ، ( فدعني أبادرها بما ملكت يدي ) فإذا كان الفعل ( دعني ) يحمل في طياته الدلالة على المستقبل ، وكذلك الفعل ( أبادر ) المضارع ، فإن هذه الدلالات قد امتدت لتلقي بظلالها على بقية الجملة ، فمن غير المعقول أن يدل أحد شطري الجملة على المستقبل ويدل الشطر الآخر على الماضي ، ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر قد استخدم الفعل ( ملكت ) ليؤكد من خلاله إصراره على مبادرة المنية بكل ما يمتلك .

لا شك أن للفعل الماضي دلالة زمنية تنصب على زمن قد مضى ، ولكن السياق قد يضفي على اللفظة دلالات أخرى ، ربما تكون خارجة عن الدلالات المتعارف عليها ، من ذلك مثلاً الفعل المضارع الذي يدل على الحال أو الاستقبال ، تدخل عليه ( لم ) فتتقل دلالاته إلى الماضي ، ومنه قول الشاعر ( وجدك لم أحفل متى قام عودي ) فالفعل ( أحفل ) المضارع قد تغيرت دلالاته لدخوله في سياق جديد ، إذ قلبته ( لم ) إلى دلالة ماضية ، ليتأثر مع الفعل ( قام ) لتصبح دلالة العبارة كلها على الزمن الماضي ، الذي يفيد التوكيد والوجوب ، فالشاعر يريد أن يستقر في ذهن المتلقي عدم حرصه على الحياة ، يؤكد هذا المعنى بالقسم ( وجدك ) ، ( لعمرك ) ، كما يؤكد باستخدام الفعل الماضي .

الفكرة الثانية من المقطع الأخير يصور فيها الشاعر علاقته بابن عمه مالك ، يبدأ هذا الجزء بسبعة أفعال مضارعة متتالية ، منها ثلاثة في إطار الشرط ، وهذه الأفعال هي التي وردت في قوله :-

- مالي أراني وابن عمي مالكا .  
- متى آذن منه يتأ عني ويبعد .  
- يلوم وما أدري علام يلومني .

فالشاعر هنا يقرر أمراً واقعاً ، وهو سوء علاقته بأبن عمه ، وموقف الشاعر من هذا القريب المتحامل ، والتعبير بالمضارع هنا قصد إليه الشاعر قصداً ، فالحديث عن الحال يتطلب ذلك ، لكن الشاعر يقصد أن يجعل هذا سلوكاً مستمراً لمالك ، ومن هنا كان التعبير بالمضارع أمراً أكثر ضرورة ، فالشاعر يرى علاقته ومالك دائماً سيئة ، والشاعر دائماً يدنو من هذا القريب ، الذي بدوره ينأ عنه دائماً ويبتعد ، وهو دائم اللوم للشاعر ، والشاعر لا يدري علام هذا اللوم .

سبعة أفعال مضارعة متتالية دفعة واحدة ، قصد من خلالها الشاعر التعبير عن هذه العلاقة السيئة دائماً بينه وبين ابن عمه .

تلي هذه الأفعال المضارعة أفعال ماضية متتالية وردت في قوله :-

- كما لآمني في الحيّ قرط بن أعبد .  
- وآياسني من كلّ خير طلبته .  
- على غير ذنب قلته غير أنني .  
- نشدت فلم أغفل حمولة معبد .  
- وقربت بالقربي وجّدتك إليه .

وهذه سبعة أفعال ماضية وردت متتالية ، تخللها فعل مضارع واحد ، دخلت عليه ( لم ) فقلبت دلالة إلى الماضي ، لذا يمكن القول أن هذه ثمانية أفعال متتالية دلت على الماضي ، لتصوير العلاقة بين أبناء العم ، ولتضفي على هذه العلاقة صفة التوكيد ، فمالك يلوم الشاعر ، كما لآمه من قبل قرط بن أعبد . فهو يريد تأكيد عملية اللوم المستمرة التي يقوم بها مالك ، بهذا الفعل الماضي الواقع في إطار التشبيه ، فهو قد لام الشاعر ، وآياسه عن كل خير طلبه ، فالشاعر قد طلب الخير ، واللائم آياسه من هذا الخير ، فكانما قد وضع هذا الخير في قبر ودفن . فلقد مات الخير عند هذا اللائم ، وتستمر الأفعال الماضية وهذه المرة في إطار النفي ، ( على غير ذنب قلته ) ، فهو ينفي أن يكون قد اقترف ذنباً ، ثم يأتي بالفعل ( نشدت ) محصوراً بين فعلين منفيين ( على غير ذنب قلته غير أنني / نشدت فلم أغفل حمولة معبد / وقربت بالقربي ) فالشاعر يؤكد على أنه لم يذنب ، وأنه قد نشد ولم يغفل حمولة معبد ، وأنه قد قرب بالقربي ، وهذه التأكيدات يناسبها الفعل الماضي الذي لجأ إليه الشاعر .

الدفعة الثالثة من الأفعال مضارعة ، وقد وردت جميعها في إطار الشرط في قوله :-

١ - متى بك أمرٌ للتكيشة  
٢ - وإن أدع نفسي الجلسى  
أشهد .  
أكن من حماتها .

٣ - وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ ... أَجْهَدُ .  
٤ - وَإِنْ يَقْدِفُوا بِالْقَدْحِ عِرْضَكَ ... أَسْقِهِمْ .

يبين طرفة أفضاله ودوره مع أهله ، فهو دور دائم ومستمر طالما هو على قيد الحياة ، فالتعبير عنه بالمضارع طبيعي ومنطقي أيضاً .

إلا أن اللافت للنظر هو كثرة الأفعال الواقعة في إطار الشرط ، والشرط نقل للدلالة إلى الزمن الآتي ، ففي الأمثلة السابقة يحاول الشاعر مستخدماً هذا الأسلوب ، أن يظهر دوام واستمرارية فتوته وشجاعته ، يختتم الشاعر حديثه أو حوار مع ابن عمه بأبيات قد احتوت على سبعة أفعال ماضية هي (أحدثته) والذي اتصل به فاعل ومفعول به ، وورد مسبقاً بمصدر ومتبوعاً بوصف كلاهما من جنسه ، إذ يقول (بلا حدث أحدثته وكمحدث) فهو ينفي أن يكون هناك حدث في قوله ( بلا حدث ) ، فإن كان قد وقع حدث فلست أنا الفاعل له ، لذا أورد الفعل متصلاً به فاعله ومفعول به ، ليصير الأمر ( بلا حدث / أحدثته ) ، ورغم هذا فإنني أعامل كمن أحدث حدثاً ليصير التركيب ( بلا حدث أحدثته وكمحدث ) .

لقد تآزر حفيف الحاء مع زلاقة التاء ، وانفجارية التاء ، وقلقلة الباء والذال ، على تصوير موقف الشاعر الذي لم يحدث شيئاً ، وإذا كان الفعل الماضي يدل على ما حدث في زمن مضى ، وهو المؤكد الواجب على حسب رأي ابن جني ، فإنه في هذا الموقف قد انسلخ عن دلالاته التقليدية ، ليصير أحد أدوات الشاعر في نفي الحدث فضلاً عن وقوعه في زمن قد مضى ، وأن السياق قد جعل الفعل دالاً على الشك أكثر من دلالاته على اليقين .

خمسة أفعال أخرى أوردها الشاعر في إطار ( لو ) الشرطية وهي :-

١- فلو كان مولايَ امرأً هو غيره .. لفرَّجَ ... أوْ لَأَنْظَرَنِي .

٢- ولو حلَّ بيتي نائياً عند ضرعِ غدر .

٣- فلو شاءَ رَبِّي ... ولو شاءَ رَبِّي .

و( لو ) هذه تدل على امتناع الجواب لامتناع الشرط ، فالموقف الذي يفرضه ( لو ) على الجملة يفرغ الفعل الماضي من دلالاته ، ففي ( ١ ) لم يحدث تفريج ولم يحدث إنظار ، والسبب أن مولى الشاعر مالك ، ( فلو كان مولايَ امرأً هو غيره ) ، وكما فرغ الموقف الفعل ( أحدثته ) من دلالاته ، فإن الموقف هنا يعطي الأفعال الماضية دلالات أخرى غير تلك التي تعارف عليها الدارسون منذ أقدم العصور ، لذلك يمكن القول بأن دراسة الدلالة من خلال الموقف في الأدب الشفاهي ، ومن خلال السياق في الأدب المكتوب أجدر بالاهتمام من تلك الدراسة التي تقوم على مقولات نظرية عامة ، إن الاحتكاك بالنص أفضل وأهم من التظير من خارج النص .

الفعل الأخير الذي ورد في هذا الموقف جاء في قول الشاعر :-

فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ وَعَانَنِي  
بَنُونَ كِرَامٍ مُسَادَةٍ لِمَسُودٍ

والفعل محمول على الموقف بأجمعه ، وقراءة الأبيات توضح هذا :-

فلو شاء رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ  
فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ وَعَانَنِي  
ولو شاء رَبِّي كُنْتُ عَمْرُو بْنَ مَرْثَدٍ  
.....

فهذه الفاء الرابطة قد جعلت البيت الثاني فرعاً على الأول ، والواقع أن الشاعر لم يصبح قيس بن خالد، كما لم يصبح عمرو بن مرثد ، وبالتالي لم يصبح ذا مال كثير ، ولم يعده بنون سادة لمسود ، لذا يمكن القول بأن الفعل ( عانني ) قد انسلخ عن دلالة في هذا الموقف .

بدأ الشاعر حديثه في هذا الجزء بالفعل ( أحدثه ) ، الذي اتصل به فاعله ومفعوله ، وأنهى حديثه بالفعل ( عانني ) الذي اتصلت به نون الوقاية والمفعول به ، وهذه أحد رموز ( أنا ) في القصيدة والدالة على ذاتيتها .

الفكرة الثالثة يفخر فيها الشاعر ويصور مآثره ولقد وردت في هذا الجزء أفعال مضارعة تدل على حالة الصفة عند الشاعر ومستقبلتها أيضاً ، كما وردت أفعال ماضية لتؤكد صفة أخرى ، فمن الأفعال المضارعة ( تعرفونه - لا ينفك - أمشي - تقول - ترى - ترون - تردوا - يزد - يمتلن - ولا تجعليني - ولا يغني - يخشى - تعترك - سبدي - يأتيك - سيايتك - لم تبع - لم تضرب ) ولقد وردت هذه الأفعال في مواقف هي :-

أَنَا الرَّجُلُ الْجَعْدُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ  
فَأَلَيْتُ لَا يَنْفَكَ كَشْحِي بِطَانَةٍ  
أَخِي يَقِي لَا يَنْثَنِي عَنْ ضَرْبَةٍ  
أَمْشِي بِعُضْبٍ مَجْزَرٍ  
تَقُولُ وَقَدْ تَرَّ الْوُظَيْفُ وَسَاقَهَا  
وَقَالَ : أَلَا مَآذَا تَرَوْنَ بِشَارِبٍ  
وَالَا تَزُرُّوْا قَاصِيَّ الْبَرْكِ يَزُرُّدِ  
فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِنُ حَوَارَهَا  
وَلَا تَجْعَلِينِي كَأَمْرِي لَيْسَ مَعَهُ  
عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدِي  
سُبْدِي لَكَ الْيَوْمَ مَا كُنْتُ جَاهِلًا

أَلَسْتَ تَرَى أَنَّ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤِيدٍ

كَهَمِّي وَلَا يُغْنِي غَنَائِي وَمُشْهَدِي  
مَتَى تَعْرُكَ فِيهِ الْفَرَائِصُ تُرَاعِدُ  
وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزِدْ



سَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبْعْ لَهُ      بَتَاتَا وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

تبدأ هذه الأفعال بالفعل ( تعرفونه ) ، والذي ورد في قوله ( أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه ) ، وهذا الفعل يذكر بأفعال ومواقف أخرى في القصيدة ، فهو يرتبط بموقف الشاعر :

بَلَا حَدَّثَ أَحَدُهُ وَكَمْ حَدَّثَ      هِجَائِي وَقَنْفِي بِالشَّكَاةِ وَمُطَرَدِي

وكان الشاعر يرد على هذا الموقف بقوله ( أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه ) ، لذلك نجد الشاعر قد أورد الفعلين ( تعرفونه ، أحدثته ) وريط بينهما بالآتي :-

(١) أن كلا الفعلين قد اتصل به فاعل ومفعول به .

(٢) أن كليهما هو الفعل الوحيد في البيت .

لذا لابد أن يفهم المضارع ( تعرفونه ) على أنه رد على ذلك البيت الذي اتهم فيه الشاعر بأنه قد أحدث حدثاً . أيضاً يذكرنا هذا الفعل بقول الشاعر :-

رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي      وَلَا أَهْلَ هَذَاكَ الطَّرَافِ الْمُدَّ

فإذا كان الفعل ( تعرفونه ) يدل على عمق معرفة الناس بالشاعر ، وعلى اتساع هذه المعرفة حتى شملت كل المستويات والطبقات الاجتماعية ، فهو الدفاع المنطقي للشاعر ضد :-

بَلَا حَدَّثَ أَحَدُهُ وَكَمْ حَدَّثَ      هِجَائِي وَقَنْفِي بِالشَّكَاةِ وَمُطَرَدِي

وردت ثلاثة أفعال مبنية للمعلوم في إطار الشرط ، وإذا كان الشرط يابه المستقبل والفعل المضارع دال على الحال أو الاستقبال بوضعه ، وإذا كان الشاعر يريد أن ينقل - كما سبقت الإشارة - زمن النص إلى المستقبل في بعض المواقف ، ومن الأدلة على هذا قول الشاعر ( ستبدي لك - الأيام - سيأتيك بالأخبار ) فدخل السين على الفعل المضارع قد عززت دلالاته الوضعية التي تشير إلى المستقبل .

لقد عمد الشاعر إلى تغيير دلالة بعض الأفعال لغرض فني وذلك مثل :-

- ألسنت ترى ؟ فالفعل المضارع ( ترى ) والذي سبق باستفهام منفي الغرض منه التقرير ، قد انتقلت دلالاته - بسبب هذا الاستفهام التقريري - ليدل على التوكيد ، فالاستفهام التقريري أحد صور التوكيد في اللغة (١) ، وكذلك الأفعال التي وردت في مواقف منفية ، قد انتقلت دلالاتها فأصبحت تدل على التوكيد ، ومن ذلك قول الشاعر ( لا ينفك ) ، فضلاً عن أن هذا الفعل قد ورد في إطار القسم ( فأليت لا ينفك ) وقوله ( لا يغني غنائي ومشهدي ) ، فالنفي أحد صور التوكيد (٢) ، والتي نقلت دلالة المضارع إليها .

(١) راجع د. صابر بكر أبو السعود - صور الإعراب ودلالاته - مكتبة الطليعة بأسيرط - ١٤ - ١٩٧٩ - ص ١٢٧ .

(٢) د. صابر بكر أبو السعود - السابق - ص ١٢٨ .

ومن الأفعال التي نقلت دلالتها تلك الأفعال المسبوقه بـ ( لم ) ، وذلك مثل قول الشاعر ( لم تزود ) ، و ( لم تبع ) ، و ( لم تضرب ) ، فقد نقلت دلالتها إلى الماضي وحلت على التوكيد .

يقول ابن جني معلقاً على مثل هذا ( جاءوا فيه بلفظ المضارع وإن كان معناه الماضي وذلك أن المضارع أسبق مرتبة في النفس من الماضي ، ألا ترى أن أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة ، ثم توجد فيما بعد ، فإذا نفي المضارع الذي هو الأصل فما ظنك بالماضي الذي هو الفرع )<sup>(١)</sup> .

عندما أراد الشاعر أن يركز على معنى التجدد والحدوث جعل المضارع خالصاً لهذه الدلالة ، وقدم لفظاً مساعداً على هذا ، وإن كان اللفظ قد ورد بصيغة الفعل الماضي ( فظل ) إلا أن الدلالة القاموسية له تنصب على الدوام والاستمرار ، قال الشاعر ( فظل الإمام يمثلن حوارها ) فهو هنا يريد التركيز على دلالة التجدد والحدوث وكذلك قوله ( يخشى ) عندما قال ( علي موطن يخشى الفتى عنده الردى ) ، فالشاعر يتحدث عن أمور متجددة ، لذلك كان الفعل المضارع هو الأنسب ، كما كان الأنسب في قوله ( ويأتيك بالأخبار من لم تزود ) .

وإذا كان الشاعر قد حاول نقل الدلالة في الفعل المضارع ، فقد فعل نفس الشيء مع الفعل الماضي ، فنقل دلالة ثمانية أفعال ماضية لوقوعها في إطار الشرط وهي ( ابتدر - وجدتي - بليت - قمت - كفى - قال - كنت - لضرني ) ، فالشرط للمستقبل ، وصيغة الماضي متحركة الحدث ، ومن هنا يظهر التعارض ، إلا إذا نقلت دلالة الفعل في هذا الموقف لتتفق مع أسلوب الشرط .

وعندما أراد أن يؤكد أفعالاً ماضية أدخل عليها ( قد ) ، وذلك مثل قوله ( قد أثارت ) ، ( قد أتيت بمؤيد ) ، ( قد تر الوظيف ) ، كما أدخل ( السين ) من قبل على الأفعال المضارعة ليدعم بها نقل الدلالة إلى المستقبل .

وترك أفعالاً ماضية لتدل على أحداث وقعت ، اقتصر في تأكيدها على الصيغة الماضية فقط ، كما أخلص أفعالاً للزمن المضارع ، ومن تلك الأفعال الماضية ( آليت - مرت - نفى - حبست - نظرت - استودعته - قال ) ، فلقد ترك الشاعر هذه الأفعال على أصل وضعها لتدل على الماضي الواجب المؤكد بذاتها ، دون اللجوء إلى مؤكدات أخرى .

نخلص من هذا إلى النتائج الآتية :-

- (١) أن الشاعر قد يبقي الفعل على دلالاته الأصلية ، يستوي في ذلك الماضي والمضارع .
- (٢) أن الشاعر قد يحاول نقل دلالة الفعل إلى دلالة أخرى يفرضها الموقف .
- (٣) أن الشاعر قد يلجأ إلى مؤكدات يؤكد بها دلالات الفعل وأيضاً حسب ما يفرضه الموقف على الشاعر .

<sup>(١)</sup> أبو النجى عثمان بن جني - الخصائص - ١٠٧ / ٣ .

### ٣- التحليل الصرفي لمعلقة زهير

في معلقة زهير بن أبي سلمى مائة وأربعة وخمسون فعلاً موزعة كالاتي :-

	الأطلال	المحبوبة الطاعنة	المديح	الحكمة	المجموع
الماضي	٤	١١	٣٤	٥	٥٤
المضارع	٤	٣	٤٦	٤٣	٩٦
الأمر	٢	١	١	---	٤
المجموع	١٠	١٥	٨١	٤٨	١٥٤

جدول رقم ( ١٨ )

وقف زهير على الأطلال وهو يريد أن يجمع بين اللحظة الآنية وبين الذكريات الشاحبة التي ولّى زمانها وراح ، ويريد ثانياً أن يؤكد قدرته على استشراف آفاق المستقبل وتطلعه إليه ، أراد الشاعر هذا وذلك في وقفته على أطلال محبوبته بعد عشرين حجة :-

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً      قَلْبِيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

أراد الشاعر أن يدمج اللحظة الحاضرة في تلك الذاهبة ، فاستخدم أربعة أفعال ماضية ، في مقابل أربعة أفعال مضارعة ، وقد بدأ الشاعر قصيدته مستخدماً الفعل المضارع في قوله ( أمن أم أوفى بمنة لم تكلم ) ، ثم عاد إلى استخدام الفعل المضارع في البيت الثالث في قوله :-

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً      وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ

إذ استخدم في هذا البيت فعلين مضارعين ، وفي البيت الخامس استخدم فعلاً مضارعاً في قوله :-

أَنَا فِي سَفْعَا فِي مُعَرَّسٍ مَرَجَلٍ      وَنُؤْيَا كَجَنِّمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَلَمَّ

واستخدم الشاعر للأفعال المضارعة يعطي انطباعاً للمتلقي بأن الماضي الذي مرت عليه عشرون حجة مازال حاضراً في ذهن الشاعر ، ولعل هذا يفسر تداخل استخدام الأفعال في مطلع القصيدة ، فبعد أن بدأ الشاعر بثلاثة أفعال مضارعة - فعل في البيت الأول وفعلان في البيت الثالث - استخدم فعلين ماضيين في البيت الرابع ، وفعلاً مضارعاً في البيت الخامس ، وفعلين ماضيين في البيت السادس ، وكأنه يريد من خلال هذا التداخل في استعمال الأفعال ، أن يثبت تداخلاً في الزمن ، ليحس المتلقي بهذا الدمج الذي قصد إليه قصداً بين الحاضر والماضي ، اللحظة الآنية واللحظة المنقضية .

وبلاحظ أن الأفعال المضارعة المستخدمة في مقطع الأطلال - وهي أربعة أفعال - قد وردت جميعها وبها تغير صوتي ( لم تكلم - يمشين - ينهضن - لم يتنلم ) فالفعل الأول قد حذف أحد أحرفه (التاء) ، ثم كسر آخره ، وكان حقه السكون ، لأنه مسبوق بـ ( لم ) ، ويشترك معه في هذا التفسير الأخير ( لم يتنلم ) ، وهو مكسور ضرورة وكان حقه أن يسكن آخره أيضاً لأنه مجزوم بعد ( لم ) ، والفعالان ( يمشين - ينهضن ) حدث بهما تغير صوتي بدخول تون النسوة عليهما ، وهكذا اشتركت الأفعال الأربعة المضارعة في هذا التغير الصوتي<sup>(١)</sup> .

وأما استخدام الفعل الماضي فقد بناء الشاعر بناءً منطقياً ، فقد استخدم فعلاً ، ثم بنى على هذا استخدام سائر الأفعال ، فالفعل (وقفت) هو حجر الزاوية في هذه الأفعال الأربعة ، فقد بنى عليه الشاعر قوله ( عرفت ... فلما عرفت قلت ) ، فعندما وقف الشاعر بالمكان عرفه ، فلما عرفه قال ، وهنا يبرز فعل الأمر أحد أدوات الشاعر في التعبير خلال هذا المقطع ، وأحد أدواته في استشراف آفاق المستقبل ، إذ سوف يصبح الشاعر أمراً ، والأمر ينصب على المستقبل ، فمن الذي يأمره الشاعر ؟ الواقع أنه لا يجد إنساناً يأمره ، ولكنه لابد أن يأمر ليحقق معنى الرجولة ، فيتوجه بالأمر إلى المكان على سبيل الدعاء ( ألا انعم صباحاً أيها الربيع واسلم ) .

والواقع أن مأساة الشاعر الجاهلي في أنه لا يجد من يبثه شكواه ، وهذه واضحة في مقطع الأطلال عند كل شعراء المعلقات ، نجد ما عند امرئ القيس الذي لم يجد إلا بعض الأصدقاء الذين لم يفهموا موقفه فاقصروا دورهم على الوعظ والنصح والإرشاد ، وكذلك عند طرفة الذي يشترك مع امرئ القيس في غزارة الدمع وشدة البكاء ، وعند زهير الذي يقول ( أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ) ، وعند لبيد الذي يقول :-

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَّالِنَا      صَمًّا خَوَالِدَ مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا

وعند عنتره الذي يقول :-

أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمْ      حَتَّى تَكَلَّمَ كَالْأَصَمِّ الْأَعْجَمِ

<sup>(١)</sup> في تصوري أن الشاعر قد قصد إلى هذا ، لأن له من وراء هذا القصد غاية يسعى إلى تحقيقها ، وتلك الغاية هي لفت نظر المتلقي إلى هذه التغيرات الصوتية ، التي يحدثها الشاعر في قصيدته ، خاصة وأن الشعر الجاهلي يقع ضمن دائرة الأدب الشفاهي والتي يعتبر الصوت فيها من أهم عوامل التأثير والحفظ على السواء كما أن هذا التغير الصوتي والذي كانت الكسرة رمزه في موضعين بدل على انكسار الشاعر النفسي ، ولعل بناء القصيدة كلها على لامية مكسورة يعد أحد رموز هذا الانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر ، كما عاناه كل من امرئ القيس وطرفة وعدرة ، وأخيراً فإن هذا التغير الصوتي يرمز إلى تغير في المواقف ، فقد جاء الشاعر إلى المكان المهدول لم يجد إلا العين والأرآم يشين خلفه ، وأطلاها ينهضن من كل محم ، لقد تغير موقف العجوبة ورحلت ، وتغير موقف الشاعر فعاد إلى المكان الذي كان أهلاً بمن أحب .



وعند الحارث في قوله :-

لَا أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي الـ  
يَوْمَ كُلِّهَا وَمَا يَرُدُّ الْبُكَاءُ

أقول توجه الشاعر بأفعال الأمر إلى ( الربع ) على سبيل الدعاء ، وذلك ليظهر للمتلقى مقدرته على إصدار الأوامر ، وليحقق بذلك معنى من معاني الرجولة .

يبدأ الشاعر حديثه عن الحبيبة الضائعة بفعل أمر ، ويتوجه بهذا الفعل إلى خليله ، قائلاً ( تبصر خليلي ) وهذا هو فعل الأمر الوحيد في هذا المقطع ، ثم استخدم ثلاثة أفعال مضارعة ( ترى - يعلون - لم يحطم ) ، ولكن الأفعال الماضية كانت هي الأكثر استخداماً ، فقد استخدمها الشاعر في أحد عشر موضعاً في هذا المقطع .

واستخدام الأفعال الماضية بهذا الكثافة في مقطع الحبيبة الراحلة أمر له مغزاه ، فالشاعر يتحدث عن حبيبة رحلت منذ أكثر من عشرين حجة ، فهو ينقل إلى المتلقى أحداثاً وقعت في زمن قد مضى وولى ، وورود ثلاثة أفعال مضارعة مقابل أحد عشر فعلاً ماضياً لا يغير شيئاً وحتى هذه الأفعال المضارعة لا تدل - من خلال المواقف التي وردت بها - على الحال أو الاستقبال ، ولا ترمز إلى التجدد والحدوث ، فالفعل ترى قد ورد في إطار الاستفهام ( هل ترى ؟ ) ، والإجابة عن هذا الاستفهام سوف تكون بالنفي ، إذ كيف يرى الخليل الطعينة التي مر على رحيلها عشرون حجة ؟ فالتعبير بالمضارع يدل على أمر نفسي عند الشاعر ، يدل على أمنية كان يتمناها ، وهي رؤية اللاشي رحلن ، وليس كل ما يتمنى المرء يدركه ، وكذلك الفعل ( يعلون ) يقع في إطار ( هل ) أيضاً السابقة ، وقراءة الأبيات خير شاهد ، وأجترئ منها ما يلي :- تبصر خليلي هل ترى من طعنائن ... جعلن القنان ... وعالين أنماطاً ... ظهروا من الثوبان ثم جزعنه ... ووركن في الثوبان يعلون متته ؟ هل ترى يا خليله هؤلاء الطعنائن ؟ ومن هنا يمكن القول أن ما ينطبق على الفعل ( ترى ) ينطبق على الفعل ( يعلون ) ، وأما قوله ( لم يحطم ) فهو أولاً يجيء على أنه حكاية عن الزمن الماضية :-

كَانَ قَتَاتَ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ  
وَقَفْنَ بِهِ حَبَّ الْقَنَا لَمْ يُحْطَمِ

وهو ثانياً منقول عن دلالاته الحالية إلى دلالة أخرى وذلك لدخول ( لم ) عليه التي تفيد الجزم والنفي والقلب ، فقد قلبت دلالة المضارع إلى الماضي ، من هنا يمكن القول أن هذا الفعل قد فرغ من دلالاته الحالية ، وبهذا أيضاً يكون استخدام الأفعال المضارعة الثلاثة التي وردت في هذا المقطع مفرغ من دلالة الحال والاستقبال والتجدد والحدوث .

سبقت الإشارة إلى أن زهيراً قد استخدم في مقطع الحبيبة الطاعنة أحد عشر فعلاً ماضياً وهذه الأفعال هي ( تحملن - جعلن - عالين - ظهرن - جزعن - وركن - وقفن - بكرن - استحررن - وردن - وضعن ) ، فهذه أحد عشر فعلاً ، واللافت للنظر في هذه الأفعال أنها قد أسندت جميعها إلى (نون النسوة) فهؤلاء الطعائن - منهن واحدة يخصصها - ما زال مشهد رحيلهن ماثلاً أمام عينيه ، وما زال الطريق الذي قطعناه واضحاً في وجدانه وعقله كل الوضوح ، رغم مرور هذه الحجج العشرين الذي تحدث عنها . ولا ينبغي أن يخدعنا الشاعر بقوله ( فلأياً عرفت الدار بعد توهم ) ، إنه يريد فقط أن يؤكد بعد العهد وطول الأمد ، وفي النهاية ( فلما عرفت الدار قلت لربها ) فقد انتهى إلى المعرفة اليقينية بالدار والدار .

إن إسناد هذه الأفعال إلى ( نون النسوة ) لهو محاولة من الشاعر أن يقول أن الحبيبة الغائبة حاضرة في نفسي وفي قلبي ، وهذه انعكاسات وجودها قد ظهرت في اللفظي ، فأسندت كل الأفعال الماضية إلى ( نون النسوة ) في إشارة صريحة إلى حضور الغائبة .

المديح هو المحور الذي تدور حوله قصيدة زهير ، وهو أطول مقاطع القصيدة ، فقد استغرق واحداً وثلاثين بيتاً من أبياتها البالغة تسعة وخمسين بيتاً على حسب رواية ابن الأثيري ، وهذا المقطع بدأ بقول الشاعر :-

سَعَى سَاعِيَا غَيْظَ بِنِ مُرَّةٍ بَعْدَ مَا تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالدَّمِ

ويستمر الشاعر في مديحه على مدار أحد عشر بيتاً ، ثم يتخلل هذا المديح بعض أبيات من الحكمة ، سبعة أبيات ، ثم ثلاثة عشر بيتاً من المديح ، وكان الشاعر جعل أبيات الحكمة في وسط أبيات المديح ، فهل أخطأ في ترتيب أبيات القصيدة ؟ أم أن هذا غرض فني قصد إليه ، وأن أبيات الحكمة التي وردت في وسط أبيات المديح قد جاءت في موضعها تماماً ؟

في تصوري أن الشاعر قد استطاع أن يوظف أبيات الحكمة التي وردت في عمق مقطع المديح لصالح فكرته ، فجعلها جزءاً من عنصر المديح الذي قصد إليه الشاعر منذ شروعه في صناعة قصيدته ، فإذا كان دافع المديح هو إطفاء نيران الحرب التي استعرت بين عبس وذيبيان ، وقد عملت الحرب عملها في الفريقين ، فقد جاءت أبيات الحكمة لتصور هول الحرب وترسم صورة للدمار الذي تحدثه ، حتى يظهر للمتلقى قيمة الجهد الذي يبذله المصلحان ، وأهمية العمل الذي أنياه ، ومن هنا يمكن القول بأن أبيات الحكمة السبعة التي توسطت أبيات المديح هي من نسيج المقطع ، بل هي أهم عنصر من عناصر هذا النسيج المتلاحم ، بل هي العنصر الذي أظهر أهمية وقيمة المقطع ، فلولا هذه الأبيات السبعة لما ظهرت قيمة عمل هرم بن سنان والحارث بن عوف ، ولما اقتنع المتلقي بجدوى مقطع المديح من الأساس .

ورد في مقطع المديح واحد وثمانون فعلاً موزعة كالآتي :-

أربعة وثلاثون فعلاً ماضياً ، وستة وأربعون فعلاً مضارعاً ، وفعل أمر واحد . لكن القراءة المتأنية تكشف عن توزيع آخر لهذه الأفعال ، فقد سبقت الإشارة أن مقطع المديح مقسم إلى ثلاثة عناصر ، العنصر الأول مديح ، والثاني حكمة ، والثالث مديح ، وقد أظهرت القراءة أن مجموعة المديح الأولى بها خمسة عشر فعلاً ماضياً ، وكذلك مجموعة المديح الأخيرة ، أما مجموع الحكمة التي تخللت المديح فقد ورد بها أربعة أفعال ماضية فقط ، وكان الشاعر قد قصد إلى تركيز الأفعال الماضية في أبيات المديح ، ولعل هذا كان بسبب دلالة الفعل الماضي على الوجوب والتأكيد ، فالشاعر يريد أن يؤكد صفات الممدوح عن طريق هذا الفعل الماضي ، إن استخدام الفعل الماضي في المديح لا يمكن أن يكون عفويًا ، بل هو أمر له دلالاته ، ولعل قراءة الأبيات توضح هذا :-

سَعَى سَاعِيًا غَيِظَ بِنِ مَرَّةً بَعْدَ مَا فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ يَمِينًا لِنَعْمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا تَدَارَكْتُمَا عَيْسًا وَثِييَانًا بَعْدَمَا وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ تُدْرِكِ السَّلَامُ وَاسْعَا	تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالدَّمِ رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمُ عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ تَفَانُوا وَبَقُوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ بِمَالٍ وَمَعْرِوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسْلَمِ
---	---

لقد اهتز الشاعر عندما ( سعى الرجلان ) للصالح بين المتحاربين بعد أن ( تبزل ) ما بينهم بالدم ، عندئذ ( أقسم ) الشاعر بالبيت العتيق الذي ( طاف ) حوله رجال ( ويلاحظ ) دلالة كلمة ( رجال ) ، ( بنوه ) من قريش وجرحهم ، ( وقد يكون الذي بناء الآباء والأجداد ) ، وأقسم الشاعر يميناً أنهما لنعم السيدان ( وجداً ) ... ( بالبناء للمجهول ) على كل حال من سحيل ومبرم ، وذلك لأنهما قد ( تداركا ) المتحاربين . وبعد أن ( تفانوا . وبقوا ) بينهم عطر منشم ، وقد ( قالوا ) لابد من تحقيق السلام ، وتحمل الديات .

فالشاعر يريد أن يؤكد ( السعي ) ويؤكد ( التبزل ) ، والقسم بأنهما أفضل الرجال وجداً ، كما يريد أن يؤكد عملية ( جمع الشمل ) إذ ( تداركا ) المتخاصمين كما يريد أن يؤكد أن الحرب قد أفنت الناس ، وأن الناس قد انطبق عليهم ما انطبق على أولئك الذين استخدموا ( عطر منشم ) .

في مقابل هذا الاستخدام اللافت للنظر للأفعال الماضية في الأبيات التي جاءت خالصة للمديح ، يبرز الشاعر الفعل المضارع في الأبيات التي خصصها للحكمة ، فقد ورد الفعل المضارع تسع مرات في المجموعة الأولى ، وخمسة عشر مرة في المجموعة الأخيرة من أبيات المديح ، بينما ورد اثنتان وعشرون مرة في أبيات الحكمة ، والسبب في ذلك واضح ، فالشاعر يريد للحكمة أن تظل دائمة على مر الزمن ، فاختار لها الأفعال المضارعة ، التي تدل على التجدد والحدوث ، وكنفها في حديثه عن الحكمة ليعطي انطباعاً لدى المتلقي بهذا التجدد وهذا الحدوث ، ويزداد الأمر وضوحاً إذا تبين أن



الأفعال المضارعة التي وردت في مقطع المديح ستة وأربعون فعلاً ، منها اثنان وعشرون فعلاً في الأبيات الخاصة بالحكمة وعددها سبعة أبيات ، وهذا يعني أن متوسط استخدام الفعل المضارع في كل بيت من أبيات الحكمة قد زاد على ثلاثة أفعال ، بينما متوسط استخدام المضارع في سائر أبيات المديح فعل واحد ، وهو التكتيف للأفعال المضارعة في أبيات الحكمة يعني أن الشاعر يؤكد على معنى تجدد صفات الممدوحين وحدثها . وقراءة الأبيات توضح هذا ، يقول زهير :-

فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي صُدُورِكُمْ	لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمَ اللَّهُ يَعْلَمَ
يُؤَخِّرْ فَيُوضِعْ فِي كِتَابٍ فَيُنْخَرِ	لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجِّلَ فَيُنْقَمَ
وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَنَقَمْتُمْ	وَمَا لَهَا عَنِهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
مَتَى تَبْعُوثُهَا تَبْعُوثُهَا نَمِيمَةً	وَتَضُرُّ إِذَا ضُرَّيْتُمُوهَا فَتَضُرْمِ
فَتَغْرُوكُمْ عِرْكُ الرَّحَى بِثِقَالِهَا	وَتَلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجِحُ فَتَنْتَمِ
فَتَنْتَجِحُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشْيَاءَ كُلِّهِمْ	كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضِعُ فَتَقْطِمِ
فَتَغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تَغِلُّ لِأَهْلِهَا	قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَلْبِزٍ وَبِرْهَمِ

وهذه الأبيات قد جمعت بين الحكمة ووصف الحرب ، والحرب قد تحدث في أي زمان وفي أي مكان ، وكذلك الحكمة توجه في أي زمان وفي أي مكان ، لذلك كان استخدام الفعل المضارع الدال على التجدد والحدث أمراً منطقياً في هذا الموضع .

الجزء الأخير من مقطع المديح قد احتوى على خمسة عشر فعلاً مضارعاً ، وخمسة عشر فعلاً ماضياً ، وقراءة الأبيات تقود إلى الوقوف على بعض دلالات الفعل ، وهذه الأبيات التي ورد فيها الفعل الماضي تقول :-

رَعَوْا ظِلْمَاهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا	غِمَارًا تَسِيلُ بِالسَّلَاحِ وَبِالدَّمِ
فَقَضَوْا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا	إِلَى كَلٍّ مُسْتَوِيلٍ مُتَوَخِّمِ

فلقد استخدم الشاعر في هذين البيتين خمسة أفعال ماضية ، وهي ( رعوا - تم - أوردوا - قضوا - أصدروا ) ، فالشاعر يريد الأخبار عن أحداث وقعت بالفعل ، وهذه الأحداث قد حدثت في الزمن الماضي ، والشاعر يريد أن يثبت أنهم ( قوم كرام يترفعون بأنفسهم عن إيذاء الجار والسرور عليه أو الانتصااص منه )<sup>(١)</sup> ، وأن هذا الخلق قد صنع ضغطاً متزايداً على نفوسهم ، فهم لا يستطيعون أن يتنازلوا عن صفة الكرم ، وهم في نفس الوقت يتحملون ما لا يتحملة بشر من تصرفات جيرانهم<sup>(٢)</sup> ، ولجوء الشاعر إلى الفعل الماضي في هذا الموقف يضيف على الأحداث درجة من درجات التوكيد ، إذ

(١) د. أحمد محمد علي - معلقة زهير في ضوء نظرية النظم - دار الحديث بالقاهرة - د . ت - ص ٩٠ .

(٢) د. أحمد محمد علي - السابق - ص ٩١ .



يريد أن يؤكد هذه التصرفات من هؤلاء القوم الكرام ، كما يريد أن يؤكد تصرفات جيرانهم تجاههم ، والفعل الماضي هو الذي يستطيع أن يعبر عن هذا .

يفجأ الشاعر متلقيه بإذا التي تدل على ما يستقبل من الزمان ، رغم أنه يتحدث عن الزمن الماضي ويسعى إلى التركيز عليه ، ولعل السبب في هذا أن الشاعر يريد أن يصور ( حركة الأحداث في الماضي وتطورها شيئاً فشيئاً ، لتتركها وكأنك تبصرها ) <sup>(١)</sup> ، يؤكد هذا المعنى مستخدماً أدوات العطف مثل الفاء في قوله ( فقتضوا ) ، وثم في قوله ( ثم أوردوا ) .

خصص زهير المقطع الأخير في قصيدته بالحكمة ، ويلاحظ على هذا المقطع أمرين :-

الأول : قلة الأفعال الماضية . الثاني : غلبة أسلوب الشرط عليه .

والحديث عن الحكمة يناسبه الأفعال المضارعة التي تدل على التجدد والحدوث ، وكان الشاعر يريد أن يضمن لكلماته دوام التجدد ودوام الحدوث ، إذ أنه يريد لكلماته الاستمرار والخلود ، وإذا كانت الحكمة حصاد تجارب الماضي ، فإن أسلوب الشرط يدفعها إلى المستقبل وينقلها إليه ، واستخدام أسلوب الشرط في إطار الفعل المضارع يؤكد هذا المعنى ، معنى أن الشاعر يدفع بفكرته إلى المستقبل .

لقد كان زهير موفقاً إلى حد كبير عند استخدام أسلوب الشرط ، والفعل المضارع في أبيات الحكمة ، فالشاعر قد بلغ من العمر أرذله ، وسئم حياته ، ( ومن يعيش ثمانين حولاً .... يسأم ) ، وهو يريد أن يترك ذكرى يعرف بها وتعرف به ، فترك الحكمة المبنوثة في تضاعيف القصيدة والمركزة في آخرها ، وهو يريد أن يدفع بهذه الذكرى إلى المستقبل ، وأن يضمن لها الخروج ، والأسلوب الذي استخدمه الشاعر يحقق له هذه الأهداف ، فاستخدام الفعل المضارع وأسلوب الشرط كلاهما وسيلة جيدة لتحقيق ما سعى إليه الشاعر ولنعد الآن إلى النص وإلى المقطع الذي خصصه الشاعر للحكمة فقد تكرر الفعل المضارع في الأبيات الثلاثة عشر التي خصصها الشاعر للحكمة - تكرر الفعل المضارع ثلاثاً وأربعين مرة ، وهي نسبة عالية بلا شك ، ولا يمكن أن تكون قد جاءت جزافاً ولكن الممكن والمعقول أن يكون الشاعر قد قصد إلى ذلك قصداً ، وتكرر أسلوب الشرط في نفس الأبيات في تسعة عشر موضعاً ، وهي نسبة عالية أيضاً ، وأن تسعة أبيات متتالية بدأت بأسلوب الشرط وبأداة واحدة هي ( من ) مما يوحي بأهمية هذه الأداة عند الشاعر ، إن تركيز الشاعر على الأفعال المضارعة وأسلوب الشرط يتضح من قراءة الأبيات الآتية :

وَمَنْ يُوفٍ لَا يُنَمِّمَ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ إِلَى مُطْمَئِنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمَّعُ  
وَمَنْ يَبْغِ أَطْرَافَ الرِّيحِ يَلْتَنِّهُ وَلَوْ رَامَ أَنْ يَرَقِيَ السَّمَاءَ بِسَلَمٍ

(١) د. أحمد محمد علي - معلة زهير في ضوء نظرية النظم - ص ٩٠ .

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيُبْخِلْ بِفَضْلِهِ	عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَفْنَ عَنْهُ وَيُنْمَرُ
وَمَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَرْجِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ	وَلَا يُعْفِهَا يَوْمًا مِنَ الذَّمِّ يَنْدَمُ
وَمَنْ يَغْتَرِبُ بِحَسَبِ عَدُوٍّ صَدِيقَهُ	وَمَنْ لَا يَكْرُمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ
وَمَنْ لَا يَنْدُ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ	يُهْتَمُّ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ

فالواضح أن الشاعر قد كرر في كل بيت أربعة أفعال مضارعة ، عدا البيت الثاني فقد وردت فيه ثلاثة أفعال مضارعة ، كما سبقت الإشارة فإن لهذا التركيز غرضاً فنياً سبق الحديث عنه .

تتجسد في معلقة عنتره مأساة البطل الجريح ، فليس هناك من شيء أقسى على البطل من إحساسه بالعجز ، ولقد كان عنتره هو هذا الفارس البطل الذي أحس بالعجز ، ولعل القراءة المتمهلة للقصيدة تكشف عن هذا الإحساس الذي لازم الشاعر عبر أبيات القصيدة كلها ، والذي بلغ ذروته في قوله :- حلت بأرض الزائرين فأصبحت

عسراً عليّ طلابك ابنة مخرم<sup>(١)</sup>

وفي تساؤله :- كيف المزار وقد تربّع أهلها

بغنيّزتين وأهلنا بالغيلم<sup>(٢)</sup>

وفي قوله :- إني عدائي أن أزورك فاعلمي

ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي<sup>(٣)</sup>

فلقد حلت عبلة بأرض الزائرين ، وهم الذين يقومون على حراستها ، والزائرون : الأسود ، فاربتك الشاعر وانعكس هذا على تركيب البيت ، إذ استخدم ألفاظاً توحى بحالة العجز<sup>(٤)</sup> التي يعانيها مثل قوله ( عسراً ) ، ومثل حديثه عن عبلة بأنها ( ابنة مخرم ) فلقد ظهر لها أب في القصيدة يحميها ويدافع عنها ، لذلك يندفع الشاعر نحو التساؤل المنبئ عن عجز أيضاً ، وذلك في قوله ( كيف المزار ) ، ثم يعترف بصعوبة الزيارة ( إني عدائي أن أزورك فاعلمي ) .

فالإحساس بالعجز ، أو مأساة البطل الجريح ، أو الشرخ في جدار البطولة ، هي المحور الذي تدور حوله معلقة عنتره من أولها إلى آخرها . لقد وقف الشاعر على الأطلال وأحس بالعجز تجاهها ، إذ لم يستطع الوصول إلى معنى لم يسبق إليه ( هل غادر الشعراء من مترد ) ، وأحس بالعجز عندما رفضت الأطلال التجاوب معه :-

أعيالك رسم الدار لم يتكلم  
حتى تكلم كالأصم الأعجم<sup>(٥)</sup>

<sup>(١)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٤٣ ، ولقد جاء في الديوان في إعراب هذا البيت أن ( عسراً منصوب على أنه خبر أصبح ، وطلابها مرفوع به ) إلا أن ابن الأباري قال ( واسم أصبحت مضمرة من ذكر عبلة ، ولفظ عسراً خبر أصبحت ، والطلاب مرفوع بمعنى عسر ) ، ولكن الإعراب الأول يؤكد حالة الارتباك التي أصابت الشاعر وانعكست على تركيب البيت ، فاستخدم ( أصبحت ) بقاء الموث ، والذي يجادر إلى الدهن أن يكون اسمها مؤنثاً أيضاً ، ولكن الإحساس بالعجز دفع الشاعر إلى الارتباك ، وظهر هذا على اختيار الشاعر لاسم ( أصبحت ) . راجع إعراب البيت في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأباري - ص ٣٠٠ ، وفي ديوان الشاعر ص ١٤٣ .

<sup>(٢)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٤٤ .

<sup>(٣)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٥٤ .

<sup>(٤)</sup> إحساس الشاعر بالعجز يوضح أيضاً من خلال موقفه من رحيل محبوبته ، فكل ما استطاع الشاعر أن يفعله هو أن يصف الموقف ، ( وإنما زمت ركابكم بليل مظلم ) وقوله ( ما راعني ) فكل ما ألزع الشاعر هو ( جملة أهلها وسط الديار تسف حب الحميم ) ثم وقف بحصي هذه الجملة ( فيها التان وأربعون حلوبة ) وهذا فعل العاجز الذي لا يستطيع أن يفعل شيئاً .

<sup>(٥)</sup> ديوان الشاعر - ص ١٤٢ .

فاندفع صارخاً كالأسد الجريح قائلاً :-

يا دارَ عيلةٍ بالجِواءِ تكلمي      وعمي صباحاً دارَ عيلةٍ واسلمي

إذ تكرر فعل الأمر ثلاث مرات في البيت ( تكلمي - عمي - اسلمي ) وتكرر النداء مرتين ( يا دار عيلة ، دار عيلة ) ، وتكرار اسم المحبوبة يثني بلهفت الشاعر وعجزه في آن واحد .

وفي حديث الشاعر عن الغزل يلح المتلقي الإحساس بالعجز ، الذي يسيطر على الشاعر ، ولعل في قراءة الأبيات التالية ما يؤيد هذا القرض :-

إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما      زمتِركابكم بليلاً مظلم  
ما راعني إلا حمولةً أهلها      وسطَ الدَّيارِ نَسفُ حَبِّ الخُمخُم  
فيها اثنتانِ وأربعونَ حلوبةً      سوداً كخافيةِ الغرابِ الإسحم<sup>(١)</sup>

لقد أسرف الشاعر في حديثه عن اللون الأسود ، فوصف ( الليل ) بأنه مظلم ، و( الحمولة ) تسف حب الخُمخُم ، و( الخُمخُم ) بقلّة لها حب أسود ، ووصف هذا ( السواد ) بخافية الغراب ، ووصف الغراب بأنه ( إسحم ) ، فكانها ظلمات سوداء بعضها فوق بعض ، فلماذا هذا السواد المتراكم ؟ هل كان إحساس الشاعر بعجزه تجاه المحبوبة الطاعنة جعل الدنيا ( تسود ) في عينيه ، فانعكس كل هذا على رؤيته ونظرته للأشياء ، فرأي الدنيا كلها سوداء ؟ ، ربما كان هذا الاحتمال صحيحاً ، بل هو أقرب الاحتمالات إلى الصحة .

يبدأ حديث الشاعر عن الناقة بهذا الاستفهام المنبئ عن عجز :-

هل تَبْلُغَنِي دارَها شَدْنِيَّةً      لُعْنَتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمَ<sup>(٢)</sup>

ويظل يضع مواصفات لهذه الناقة التي يأمل أن تبلغه دار عيلة ، ولن يبلغها ولن يصل إلى عيلة ، وهذا ما يعلنه الشاعر ، أو ما يفهم من آخر بيت في مقطع الناقة وهو قوله :-

إن تُغْدِفِي دُونِي القِنَاعَ فَإِنِّي      طَبْتُ بِأَخْذِ الْفَارَسِ الْمُسْتَلْتَمِ<sup>(٣)</sup>

فإن كان قد عجز عن الوصول إلى عيلة ، فإنه لا يعجز عن الوصول إلى الفارس المستلتم ، ثم يبدأ المقطع الذي من أجله أنشدت القصيدة ، - مقطع الفخر - والذي استغرق معظم أبياتها ، ورغم أن

(١) ديوان الشاعر - ص ١٤٤ .

(٢) ديوان الشاعر - ص ١٤٦ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ١٤٨ .



الشاعر قد أسرف في الحديث عن نفسه وعن شجاعته ، ورسم لنفسه صورة البطل الذي لا يقهر ، إلا أن الإحساس بالعجز يمكن إدراكه والوقوف عليه في قوله :-

- إني عدائي أن أزورك فاعلمي  
- حالت رماح ابني بغضبي ثونكم  
ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي  
ونوت جواني الحزب من لم يجرم

وهكذا يظهر جلياً أن الخيط الذي ينظم جميع مقاطع القصيدة ، يمكن تسميته الإحساس بالعجز ، أو إن شئت قل ( شرح في جدار البطولة ) وهذا هو المحور الذي تدور حوله القصيدة ، وهذا هو الرباط العضوي الذي يربط بين كل مقاطعها .

xxxx xxxx xxxx

الزمن الماضي هو الزمن المسيطر في قصيدة عنتره ، والجدول التالي يلقي الضوء على توزيع الأزمنة في مقاطع القصيدة .

	الأطلال	الغزل	الناقة	الفخر	المجموع
الماضي	١٠	١٢	١٠	٥٩	٩١
المضارع	٤	١٠	٩	٣٥	٥٨
الأمر	٣	—	—	٦	٩
المجموع	١٧	٢٢	١٩	١٠٠	١٥٨

### جدول رقم (١٩)

وردت في مقطع الأطلال عشرة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، وثلاثة أفعال للأمر ، والملاحظ أن أفعال الأمر الثلاثة قد وردت في بيت واحد هو قول الشاعر :-

يا دارَ عبله بالجِواءِ تكلمي .. وعمي صباحاً دار-عبلة واسلمي

وأن أفعال الأمر الثلاثة لم تتوجه إلى عبله ، وإنما توجهت إلى دارها ( تكلمي - عمي - اسلمي ) ، وكان الشاعر قد عجز عن توجيه الأمر إلى عبله ، فاستعاض عن ذلك بالدار فوجه إليها الأمر ، كما وردت في هذا المقطع أربعة أفعال مضارعة ، أحدها منقول لمعنى الماضي ، لدخول ( لم ) عليه وهو ( لم يتكلم ) ، والآخر ورد حكاية عن الحال الماضية ، وهو الذي ورد في قول الشاعر :-

ولقد حبست بها طويلاً ناقتي أشكو إلى منفع رواكد جثم

والفعل الثالث وقع لتعطيل حدث وقع في زمن الماضي ، وهو قول الشاعر :-

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها      قدن لأقضي حاجة المتلوم

والفعل الرابع أسنده الشاعر إلى عيلة ، وهو قوله :-

وتحلُّ عيلةً بالجواءِ وأهلنا      بالحزنِ فالصمان فالمتلوم

ولعل للشاعر قد قصد إلى هذا ، ليثبت دوام واستمرار بعد عيلة عنه ، إن التعبير بالجملة الاسمية في قول الشاعر ( وأهلنا بالحزن ... ) يؤكد أن الشاعر قد قصد إلى ديمومة بعد عيلة عنه ، وهذا يشي بعجزه عن الوصول إليها .

خلص المقطع إذن للزمن الماضي ، والحديث عن الأطلال حديث عن أشياء كانت ثم زالت ، واستخدام الزمن الماضي يناسب هذا الموقف .

يبدأ الشاعر قصيدته مستخدماً أداة الاستفهام ( هل ) ، ثم الفعل الماضي ( غادر ) قللاً ( هل غادر ) ، وإذا كان الشاعر قد أسند الفعل غادر إلى الشعراء ، فإنه أيضاً يناسب الحال ، فالمغادرة كما كانت للشعراء - على حسب زعم عنتره - فهي أيضاً للمحبوبة التي تركت المكان ورحلت ، ثم يبدأ البيت الثاني بقوله ( أعيالك ) ، والإعياء والعجز واضحان على عنتره ، الذي استخدم في البيت الثاني مباشرة الفعل ( حبست ) بعد أداة التوكيد ( لقد ) في قوله ( ولقد حبست بها طويلاً ناقتي ) ، فالحبس والإعياء قرينان ، وقد يكون الإعياء من الحبس ، ولقد استمر الحبس زمناً طويلاً ، استغله الشاعر في الشكوى ، وتوجه بشكاوه إلى سفع رواكد جنم . فماذا تستطيع أن تقدم الأحجار . إن استخدام كلمة ( سفع ) في هذا السياق استخدام موح ، فالسفع هي الأحجار ، وأحجار الموقد، والسفع هي النار ، والسفع السواد إلى حمرة ، فكل ما يراه الشاعر في المكان سواد ونيران وصفها بقوله ( رواكد جنم ) .

يكثف عنتره من استخدام الماضي في قوله :-

حييت من طلالٍ تقادمَ عهده      أقوى وأقفرَ بعد أمِّ الهيئم

فلقد استخدم أربعة أفعال ماضية في هذا البيت ، هي ( حييت - بالبناء للمجهول - ، تقادم ، أقوى ، أقفر ) ، ولعل السؤال الذي يقفز إلى الذهن هنا هو لماذا استخدم الشاعر الفعل ( حييت ) بصيغة البناء للمجهول ؟ هل عجز الشاعر عن توجيه التحية مباشرة إلى الطلال فلجأ إلى صيغة البناء للمجهول ( ليختبئ خلفها ) ، ويوجه التحية من خلالها .

xxxxxx      xxxxxx      xxxxx

خلا مقطع الغزل من أفعال الأمر ، فإلى من يستطيع عنثرة أن يصدر أمراً ؟ هل يستطيع أن يصدر أمراً إلى عيلة ؟ ، وهو ما زال يحس بعجزه تجاهها ؟ ، لذلك كان أمراً منطقياً أن يخلو هذا المقطع - مقطع الغزل - من أفعال الأمر ، وورد فيه اثنا عشر فعلاً ماضياً ، وعشرة أفعال مضارعة ، والرجوع إلى هذا الأفعال في مواضعها التي وردت فيها ربما يكشف عن أسلوب الشاعر في استخدامها.

يبدأ مقطع الغزل بقول الشاعر ( علقها ) ، وصيغة البناء للمجهول في هذا الإطار تثير المتلقي ، وتوقظ أحاسيسه ، كما تعطي فرصة للشاعر ليثبت أنه لا دخل له في هذا الحب ، فهو ( علق ) بها ، كما أن هذا التركيب بمجمله يعطي صورة لهذا الحب وكأنه قد تم في سرعة خاطفة ، فليس من قبيل المصادفة أن يكون الفعل ، ونائب الفاعل ، والمفعول الثاني في هذا التركيب الموحى بأنه لفظة واحدة ، فلقد عمد الشاعر إلى هذا ليظهر سرعة تمكن الحب من قلبه ، كما تعدد من قبل أن يظهر أنه لا دخل له في وقوع هذا الحب بلجونه إلى صيغة البناء للمجهول .

يتصور الشاعر أن عيلة تتشكك في هذا الحب الذي قد تم سريعاً ، فيتوجه إليها قائلاً :-

ولقد نزلت فلا تظني غيره  
مني بمنزلة المحب المكرم

واستخدام كلمة ( نزلت ) يحتاج إلى وقفة ، فالنزول يكون من أعلى ، فهل هذا اعتراف من عنثرة بأن عيلة في مكان ومكانة ( أعلى ) منه ، وأن حبه لها يجعلها تنزل إليه من عل ، وهل الإحساس بالرق ما زال ملازماً للشاعر ؟ .

لقد خصص عنثرة هذا المقطع للغزل ، لكن القارئ يقرأ ويعاود القراءة ، ليعرف أوصاف المحبوبة التي وقع الشاعر في حبها من أول نظرة ، فبم وصف الشاعر محبوبته ؟ في الواقع ليست هناك صفات للمحبوبة لافتة للنظر أبرزها الشاعر في هذا المقطع ، كل ما وصف به المحبوبة هو قوله :-

- إذ تستيك بذي غروب واضح  
عذب مقبله لذيق المطعم  
- وكانما نظرت بعيني شادن  
رشاً من الغزلان ليس بتوام

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن ( فمها ) ، وفي البيت الثاني يتحدث عن ( عينها ) ، وتمضي القصيدة بلا حديث عن أوصاف هذه المحبوبة ، فلماذا ؟ ، هل عجز الشاعر أيضاً عن صف محبوبته ؟ .

يورد الشاعر الأفعال ( تربح ) أي نزلوا في الربيع ، ( أزمعت ) : أي نويت الفراق ، ( زمت ركابكم ) : أي شئت وربطت ، ( راعني ) : أفزعني ، ( نظرت بعيني شادن ، سبقت ) : أي فارة

التاج ، وهكذا تمضي الأبيات ، ولا يقف المتلقي وعلى صفات لهذه المحبوبة . لقد وصف عنقرة الذباب أكثر مما وصف عبله فقال :

- وَخَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ      غَرَدَا كَفِعَلِ الشَّارِبِ الْمَتَرَنَمِ  
- هَزَجًا يَحْكُ نَرَاعَهُ بِنَرَاعِهِ      قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْنَمِ

ثمة ملاحظة أخيرة تجدر الإشارة إليها في مقطع الغزل ، فقد ورد في هذا المقطع اثنا عشر فعلاً ماضياً وعشرة أفعال مضارعة ، والأفعال الماضية التي وردت في مقطع الغزل لم يسند الشاعر منها إلى عبله - المحبوبة التي يريد أن يشد إليها الرحال - سوى ثلاثة أفعال ، وكذلك الأفعال المضارعة لم يسند الشاعر منها إلى عبله سوى ثلاثة أفعال أيضاً . فما معنى هذا ؟ . بلا شك يعتبر هذا غياباً نسبياً عن المقطع الذي يجب أن تكون هي محوره فكل ما أسنده إليها الشاعر من أفعال لم يزد عن ستة ، فلماذا أيضاً هذا الغياب ؟ . لعل هذا نوع من عجز الشاعر ، العجز الذي يلزمه في القصيدة كلها وما هو الآن يعجز عن استحضارها في المقطع الذي خصصه لها .

xxxxx      xxxxx      xxxxx

في حديث عنقرة عن ناقته ترد عشرة أفعال ماضية ، في مقابل تسعة أفعال مضارعة ، ويغيب فعل الأمر عن المقطع تماماً ، كما غاب من قبل عن مقطع الغزل ، وكان الشاعر الذي عجز عن توجيه الأمر إلى محبوبته ، يعجز أيضاً عن توجيه الأمر إلى ناقته ، التي سوف يمتطي ظهرها لتحمله إلى نيار الأحبة .

يصف عنقرة الناقة بوصف يستحق الوقوف أمامه وتأمله ، وهو قوله ( لعنت ) ، فضلاً عن أن الفعل مبني للمجهول ، مما يثير انتباه المتلقي ، فالمعنى القاموسي للفظه لافست للنظر ، ( فاللعن ) حرمان ، ( واللعان والملاعنة ) يوجبان التفريق ، فمن الذي حرم ؟ ومم حرم ؟ ومن اللذان سيفرق بينهما ؟ . فلعن الشاعر يقصد حرمانه من عبله ، وحرمان عبله منه ، والتفريق بينهما ، بقوله ( لعنت ) .

سبقت الإشارة في أنه قد ورد في مقطع الناقة عشرة أفعال ماضية ، وتسعة أفعال مضارعة ، ويلاحظ على الأفعال الماضية أن سبعة أفعال منها مسندة إلى الناقة ، وأن الأفعال المضارعة منها ثلاثة أفعال فقط قد أسندت إلى الناقة . وهذا يعني حضوراً نسبياً للناقة في الزمن الماضي ، كما يعني غياباً نسبياً لها في الزمن الحالي ، فكما غابت عبله من قبل عن مقطع الغزل ، تغيب الناقة - حالياً وأنياً - عن المقطع المخصص لها ، بينما يستحضرها الشاعر نسبياً في الزمن الماضي . وهذا يعني أن الشاعر قد ينس من الوصول إلى عبله ، في الحال أو في المستقبل ، فالفعل المضارع الدال على هذا غير موجود في المقطع .

xxxxx      xxxxx      xxxxx



مقطع الفخر أطول مقاطع القصيدة على الإطلاق ، وهو المقطع الذي قال الشاعر القصيدة من أجله ، ولقد بدأ هذا المقطع بقول الشاعر :-

إِنْ تُغْنِيْ دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي طَبَّ بِأَخَذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْتَمِ

وفي تصوري أن الشاعر يقيم من خلال هذا المقطع توازناً بين الفخر بنفسه والعجز عن وصوله إلى عبلة ، أفصح عنه منذ البيت الأول للقصيدة .

ولقد وريت في هذا المقطع ستة أفعال للأمر ، ولا غرابة في هذا ، فالشاعر في مقام الفخر ، ولا بد من وجود أثر للأمر والنهي لمن يفخر ، ولكن لمن أصدر عنثرة أمره ؟ وهل دلت هذه الأفعال الستة على الأمر ، أم أنها قد خرجت عنه لمعنى آخر ؟ وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الرجوع إلى الأبيات . يقول الشاعر :-

أَتْنِي عَلَىٰ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي سَهْلٌ مُّخَالِفْتِي إِذَا لَمْ أَظْلَمْ

ف فعل الأمر ( أتني ) يتوجه به الشاعر إلى عبلة ، فهل هذا أمر أم رجاء ؟ إن الشاعر يرجو عبلة ويطلب منها الثناء عليه ، فالأمر هنا قد خرج عن معناه الأصلي ، وهناك ثلاثة أفعال موجهة إلى من أسماها جاريته ، وذلك في قوله :-

فَبِعَثَّ جَارِيَتِي فَقُلْتُ لَهَا أَذْهَبِي فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِيَّ وَأَعْلَمِي

لقد أرسل عنثرة جاريته II ، لقد عجز عنثرة أن يوجه أمراً إلى عبلة ، فوجهه إلى جاريته وليخدع المتلقي ويشعره بقدرته على الأمر وإصداره .

وهناك فعل موجه من ( الفوارس ) إلى عنثرة ، فيه شيء من الزهو والفخر :-

وَلَقَدْ سَفَىٰ نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا رَقِيلُ الْفَوَارِسِ وَبِكَ عَنْتَرُ أَقْدَمَ

والفعل الأخير يقع في دائرة الاعتذار إلى عبلة وهو ما ورد في قوله :-

إِنِّي عَدَاتِي أَنْ أَزُورَكَ فَاعْلَمِي مَا قَدْ عَلِمْتَ وَبِعَضُّ مَا لَمْ تَعْلَمِي

فالشاعر يعتذر عن عدم قدرته على الزيارة .

هذه هي أفعال الأمر الستة التي وريت في مقطع الفخر ، فهل فيها من شيء يمكن أن يقال عنه أنه أمر صادر من أعلى إلى أسفل ، أمر ورد في إطاره الحقيقي يشعر المتلقي بقدرة الشاعر على إصدار الأمر .

ورد في مقطع الغزل خمسة وثلاثون فعلاً مضارعاً ، وتسعة وخمسون فعلاً ماضياً ، ويلاحظ على هذه الأفعال ما يلي :-

(١) أن هناك عشرة أفعال مضارعة منقولة عن صيغتها بدخول ( لم ) عليها ، وبذلك يزداد عدد الأفعال الدالة على الأحداث الماضية في المقطع ، مما يجعل المقطع كله واقعاً في دائرة الماضي ، وكأن الشاعر لا حاضر ولا مستقبل له يفخر به ، أو يتطلع إليه ، لكنه الماضي فقط . أخرج من هذا أن وقوع المقطع في دائرة الماضي يعتبر أسلوباً من أساليب عملية التوازن ، توازن إحساسه بالعجز تجاه عبلة ، ومحاولة الفخر بالحديث عن أشياء وقعت في زمن الماضي .

(٢) من بين الأفعال المضارعة هناك عشرة أفعال مسندة إلى الشاعر ، وكذلك هناك ثمانية وعشرون فعلاً ماضياً مسندة إليه ، وهذا يعني أن هناك ثمانية وثلاثين فعلاً مسندة إلى الشاعر ، وهذه نسبة عالية بلا ريب ، تؤكد محاولة الشاعر الدائمة للفخر والحديث عن نفسه في مواجهة الحبيبة التي عجز عن الوصول إليها .

xxxxx      xxxxx      xxxxx

## ٥- التحليل الصرفي لمعلقة عمرو بن كلثوم

ليست هناك أطلال ، ليقف حيالها عمرو بن كلثوم ينيكي ويستبكي ، فالأمر غير هذا ، أو أجل من هذا ، فالعاطفة المسيطرة على الشاعر عاطفة الاتصار لقومه ، وبيان مآثرهم ، وإظهار حقيقتهم ؛ فليست هناك محبوبة يتألم الشاعر لفراقها ، ويذرف الدمع على أطلالها ، بل هناك أمجاد تذكر ، ومآثر تظهر ، وحاضر يعلن .

انعكست ثورة الشاعر على قصيدته ، ففسي تقليداً فنياً كان معروفاً ، فلم يقف على الأطلال ولم يسألها ، ولم يبك ولم يستبك ، فتصديته خالية من مقطع الوقوف على الأطلال ، ولعلها هي المعلقة الوحيدة من المعلقات السبع التي لم يقف فيها الشاعر على الأطلال ، وبدأ حديثه بذكر الخمر ، واستغرق هذا الحديث أربعة أبيات ، أعقبها بيت خامس هو أقرب إلى الحكمة منه إلى أي غرض آخر حيث يقول الشاعر :-  
وَأَنَا سَوْفَ نُدْرِكُنَا الْمَنِيَا مَقْتَرَةً لَنَا وَمَقْتَرِينَا <sup>(١)</sup>

ومن البيت السادس وحتى البيت السابع عشر ، يمزج الشاعر بين الغزل والفخر ؛ إلا أن البيت السابع عشر قريب إلى الحكمة حيث يقول الشاعر :-

وَأَنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا <sup>(٢)</sup>

وكان الشاعر يمهّد بين كل مقطع والذي يليه ببيت من الحكمة .

استغرقت معلقة عمرو بن كلثوم على حسب رواية ابن الأثير أربعة وتسعين بيتاً منها خمسة أبيات يتحدث فيها عن الخمر ، واثنان عشر بيتاً يتغزل فيها ، وسبعة وسبعين بيتاً خالصة لغرض الفخر ؛ وقد استخدم الشاعر في قصيدته مائتي فعل ، ثمانية أفعال للأمر ، وثلاثة وتسعون فعلاً مضارعاً ، وتسعة تسعون فعلاً ماضياً ، موزعة كالاتي :

المجموع	الفخر	الغزل	وصف الخمر	
٩٩	٧٩	١٦	٤	الماضي
٩٣	٨٠	٨	٥	المضارع
٨	٤	٢	٢	الأمر
٢٠٠	١٦٣	٢٦	١١	المجموع

جدول رقم ( ٢٠ )

<sup>(١)</sup> شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٧٤ .

<sup>(٢)</sup> شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٨٦ .

ومن الجدول السابق يمكن الوقوف على النتائج الآتية :-

(١) أن الشاعر متوازن إلى حد كبير في تعامله مع الزمن ، فلم يفرض هيمنة الزمن دون زمن ، فنظر إلى الزمن الماضي نظرتة إلى الزمن المضارع ، وهذا يعني أن الشاعر لا يفخر بماضيه وماضي قومه فحسب ، بل الحاضر أيضاً فيه ما يمكن أن يفخر به ، لقد استخدم الشاعر التوازن الزمني ليعبر عن ماضي قومه وحاضره ، هذا في الإطار العام للقصيدة .

(٢) لقد استخدم الشاعر في قصيدته ثمانية أفعال للأمر ، فالشاعر سيد في قومه ، فالأمر والنهي طبع فيه ، فلا عجب أن يواجه المتلقي بالأمر والنهي منذ البيت الأول في القصيدة ، حيث يقول :-

أَلَا هَبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا      وَلَا تَبْقِي خَمُورَ الْكُدْرِينَا (١)

" هبي - اصبحينا - لا تبقي " أمر ونهي في أول كلمات القصيدة .

(٣) مقطع الغزل هو المقطع الوحيد في القصيدة الذي يسيطر عليه الفعل الماضي سيطرة واضحة ، فقد ورد في هذا المقطع ستة عشر فعلاً ماضياً ، في مقابل ثمانية أفعال مضارعة ، وكان الشاعر يريد أن يوحى إلى المتلقي ، بأن حديث الغزل حديث عن أيام قد مضت ، أما الآن فقد جد الجد ، ولا وقت للهو واللعب والغزل ، وهذا يساير منطق الشاعر في قصيدته .

(٤) في مقطع وصف الخمر أربعة أفعال ماضية ، وخمسة أفعال مضارعة ، وفعلان للأمر ، والأفعال الماضية جميعها قد وقعت في إطار الشرط ، وكما هو معروف فإن الشرط باب المستقبل ، والسياق الذي وردت فيه الأفعال كالاتي :-

مَشْعَمَةٌ كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا      إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا  
تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ      إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا  
تَرَى اللَّحْزَ الشَّحِيقَ إِذَا أُمِرَتْ      عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا (٢)

فهل خان الشاعر يريد نقل دلالة الماضي إلى الحاضر أو المستقبل ، وذلك باستخدام أسلوب الشرط ؟ يغلب على ظني هذا الاحتمال ، فالشاعر يرغي ويزيد ، ويرسل نذر الحرب ، والحديث عن الخمر في جو الحرب حديث معروف عند العرب إذ يربط ابن قتيبة بين الخمر والحرب حيث يقول والعرب ( كانوا يشربون الخمر لترديد جرأة وشجاعة ) (٣) ، وقد ذكر ابن عبد ربه شيئاً قريباً من هذا ، إذ يقول ( ومن منافع الخمر أنها تزيد في القوة ، وتولد الحرارة ، وتهيج الأنفة ، وتسخي البخيل ، وتشجع

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٧١ .

(٢) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٧٢ وما بعدها

(٣) أحمد محمد الحولي - الحياة العربية من الشعر الجاهلي - مكتبة نهضة مصر - الجزء الأول - ١٩٤٩ - ص ٣٣٥ .



الجبان (١). فالحديث عن الخمر بما يدل على الحال أو الاستقبال ، في هذا المقام ، أمر يتفق مع الجو العام للقصيدة التي تحمل نذر الحرب .

الأفعال المضارعة الخمسة هي ( لا تبقى - تجور - يلينا - ترى - تتركنا ) والفعل الأول منها دخلت عليه أداة النهي ( لا ) ، إلا أن النهي يتوجه إلى عدم إبقاء شيء من الخمر ، فالشاعر يريد أن يشرب ( خمر الأندرينا ) كلها ، لأنه يريد الشجاعة كلها ، والقوة كلها ، والإقدام كله ، والفعل ( تجور ) صفة للخمر ، يمدحها به إذ تميل صاحب الحاجة عن حاجته ، وكذلك الفعل ( يلين ) ، فالخمر - عنده - تنسي الهموم والحوائج أصحابها ، فإذا شربوها لاثوا ونسوا أحزانهم وحوائجهم (٢) ، فالفعل ( يلينا ) يقع أيضاً في إطار الحديث عن مدح الخمر ، وأما الفعل ( ترى ) فإنه ينقل المتلقي إلى مجلس الشراب مباشرة ليُشاهد ويرى أثر الخمر في البخيل إذ تحوله إلى شخص آخر ، شخص مهين لماله . وكأنه يمدح الخمر أيضاً . والشاعر يقرر : - أننا نشرب الخمر ونعلّ منها لأننا نوقن أنه سوف ( تتركنا المنابا ) . وهكذا يظهر أن الفعل ( تترك ) قد وضع في سياق جعله وكأنه أحد مسببات الشراب . لذلك يمكن القول أن استخدام الزمن المضارع إنما كان في مجموعه مدحاً للخمر التي تورث الشجاعة والإقدام ، وتحت على الصفاء والكرم . كما كانوا يعتقدون .

(٥) من الجدول السابق يتضح أن الشاعر قد استخدم في مقطع الخمر أحد عشر فعلاً موزعة من حيث بنائها الصرفي كالآتي : -

سنة أفعال ثلاثية ، وخمسة أفعال رباعية ، وليست هناك أوزان أخرى ، ويلاحظ على الأفعال الرباعية أنها قد وردت على صيغتين هما : ( أفعل ) ، ( فاعل ) ، فلقد وردت منها أربعة أفعال على وزن ( أفعل ) ، وفعل واحد على وزن ( فاعل ) هو ( خالط ) والأفعال التي وردت على وزن ( أفعل ) هي ( تبقى / أبقى ، أمرت / أمر ، تتركنا / أترك ، فاصبحنا / أصبح ) ؛ وهذا يدل على ميل واضح تجاه الأفعال الثلاثية ، كما يدل على إيتار صيغة أفعل في الرباعي .

xxxxxx      xxxxxx      xxxxxx

في مقطع الغزل ستة عشر فعلاً ماضياً ، وثمانية أفعال مضارعة ، وعلان للأمر ، وقد سبقت الإشارة إلى السبب الذي من ورائه كثف الشاعر من استخدام الزمن الماضي ، كما سبقت الإشارة إلى فعل الأمر . والذي أريد أن ألفت النظر إليه في هذا الجانب هو البناء الصرفي للأفعال المستخدمة في مقطع الغزل .

(١) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه - المقدم الفريد - الطبعة الأولى - الجزء الرابع - ١٩١٣ - ص ٣٣٥ .

(٢) شرح المعلقات المسج للزوزلي - ص ١٦٤ .

فلقد استخدم الشاعر أربعة عشر فعلاً ثلاثياً ، وثمانية أفعال رباعية ، وثلاثة أفعال خماسية ، وفعلاً واحداً سداسياً . فالزيادة العددية للأفعال الثلاثية سمة واضحة عند الشاعر ، يليها في العدد الأفعال الرباعية .

هناك صيغتان استخدمهما الشاعر للأفعال الرباعية هما :-

- ( أ ) صيغة ( أفعل ) وقد استخدم الشاعر في هذا الوزن ستة أفعال هي :  
( أخبر / أرى / أضل / أعرض / أحدث / أقر ) .
- ( ب ) صيغة ( فعل ) وقد استخدم الشاعر فعلين في هذا الوزن هما ( خبر / رجع ) .
- ويبدو أن استخدام الشاعر لصيغة ( أفعل ) سمة أخرى من سماته .

في وزن الخماسي ، استخدم الشاعر ثلاثة أفعال على وزنين هما :-

- ( أ ) وزن ( تفعل ) فقد استخدم الشاعر في هذا الوزن فعلين هما ( تربع / تنكر ) .
- ( ب ) استخدم الشاعر فعلاً محذوف العين وهو ( اشتقت ) وأصله ( اشتاق ) على وزن ( افتعل ) ، حذف عين الفعل عند اتصاله بضمير المتكلم تجنباً لالتقاء الساكنين ، فصار الفعل ( اشتقت ) على وزن ( افتلت ) .

xxxxxx xxxxx xxxxx

ورد في مقطع النخر مائة وثلاثة وستون فعلاً ، استخدم الشاعر منها مائة وأربعة عشر فعلاً ثلاثياً ، وأربعة وثلاثين فعلاً رباعياً ، وثلاثة عشر فعلاً خماسياً وفعلين سداسيين ، وتحليل هذه الأفعال وجد أنها قد وردت على عدة أوزان ، وزنان في السداسي ، وثلاثة أوزان في الخماسي ، وثلاثة أوزان في الرباعي ، أما الثلاثي فأوزانه متعددة ، والجدول الآتي يبين توزيع الأفعال على الأوزان المختلفة .

الثلاثي				الرباعي				الخماسي			السداسي		
أفعل	فعل	فاعل	المجموع	تفاعل	انفعل	افعل	المجموع	افعل	المحل	المجموع	افعل	استفعل	المجموع
١٦	١٢	٦	٣٤	١	٢	١٠	١٣	١	١	٢	١	١	٢

جدول رقم ( ٢١ )

ويلاحظ على هذا الجدول ما يلي :-

- ( ١ ) سيادة الأفعال الثلاثية سيادة مطلقة ، وكأنها إحدى سمات الشاعر ، فلقد ورد في هذا المقطع مائة وأربعة عشر فعلاً ثلاثياً من مجموع الأفعال الواردة في المقطع كله والبالغ عددها مائة وثلاثة وستون فعلاً .

(ب) الزيادة النسبية لوزن ( أفعل ) في الرباعي عن سائر الأوزان الأخرى، وكأنها أيضاً إحدى سمات الشاعر ، ويلاحظ على جميع الأفعال الواردة في هذا الوزن أن همزتها جميعاً للتعدية في حين أن الصرفيين يوردون عشرة معان لوزن ( أفعل ) <sup>(١)</sup>، اقتصر الشاعر على معنى واحد منها ، وهو معنى التعدية ، وكان التعدية هذه ، إحدى شغرات الشاعر الموحية إلى خصومه الألداء (بني بكر بن وائل ) أو إلى الملك الجالس للحكم بين الفريقين ( عمرو بن هند ).

(ج) في وزن الخماسي ، يلاحظ تركيز الشاعر على وزن ( افعل ) فقد أورد الشاعر في هذا الوزن عشرة أفعال ، من مجموع الأفعال الخماسية البالغ عددها ثلاثة عشر فعلاً ، ويأتي وزن (انفعل) لعدة معان <sup>(٢)</sup>، إلا أن الشاعر قد ركز على معنى واحد منها جاءت غالبية الأفعال لتفيد هذا المعنى ، وهو معنى التشارك . ولجوء الشاعر إلى هذا المعنى يخدم غرض القصيدة ، فالخصومة تكون بين طرفين ، ويشارك فيها ، والفخر يكون بين طرفين ، قد يشتركان في صفة ، إلا أن أحدهما قد تفوق على الآخر في هذه الصفة ؛ لذلك يمكن القول أن استخدام الشاعر لمعنى التشارك في وزن (افعل) استخدام موح ومقصود .

( د ) في مقطع الفخر أربعة أفعال للأمر ، وجهها الشاعر كلها إلى عمرو بن هند ، وردت في سياق الزجر والتعنيف ، حيث يقول :-

١٨ - أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا	وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرَكَ الْيَقِينَا
٤٦ - تَهَنَّنَا وَأَوْعِنَا رَوِيدَا	مَتَى كُنَّا لَأَمِّكَ مَقْتُونَا
٧٨ - أَلَا سَأَلْتُ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا	وَدُعِمِيَا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا

<sup>(١)</sup> راجع الأستاذ الدكتور إبراهيم الإدكاي - دلالات الأفعال في علم التصريف - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٨٩ وما بعدها .

<sup>(٢)</sup> الأستاذ الدكتور إبراهيم الإدكاي - دلالات الأفعال في علم التصريف - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ٩٧ وما بعدها .

## ٦- التحليل الصرفي لمعلقة الحارث بن حنظلة

قصيدة الحارث بن حنظلة واحدة من القصائد التي سجل فيها للشاعر مآثر قومه ومفاخرهم ، إذ تتناطح هذه القصيدة مع قصيدة الشاعر عمرو بن كلثوم تتناطح الشعاعين في مجلس عمرو بن هند .

الظرف التاريخي ، والمكان الذي أنشئت فيه ، يحتملان على الشاعر أن تكون قصيدته سجلاً تاريخياً لمآثر قومه ومفاخرهم ، كما أن البناء الفني المحكم ، وأسلوب الشاعر في تناول الأفكار وترتيبها ، يدحضان الفكرة القائلة بأن الشاعر قد ارتجل هذه القصيدة ارتجالاً في مجلس الملك عمرو بن هند .

المحور الذي تدور حوله قصيدة الحارث هو الفخر ، فقد وقف الشاعر على الأطلال ، ووصف ناقته في أربعة عشر بيتاً ، وفخر وفاخر في سبعين بيتاً ، فعدد أبيات القصيدة - على حسب رواية ابن الأنباري - أربعة وثمانون بيتاً ، وقد استخدم الشاعر في القصيدة ثمانية وستين فعلاً ماضياً ، وسبعة وأربعين فعلاً مضارعاً ، وثلاثة أفعال أمر ، موزعة كالآتي :-

	الأطلال	الناقة	الفخر	المجموع
الماضي	٥	٤	٥٩	٦٨
المضارع	٦	٤	٣٧	٤٧
الأمر	—	—	٣	٣
المجموع	١١	٨	٩٩	١١٨

جدول رقم ( ٢٢ )

وقراءة الجدول السابق تدل على ما يلي :-

(١) خلو مقطع الأطلال ووصف الناقة من أفعال الأمر ، وأن أفعال الأمر الثلاثة التي وردت في القصيدة كانت في مقطع الفخر ، والأفعال الثلاثة موجهة إلى بني تغلب ، ووردت في أبيات متتالية ، حيث يقول الشاعر :-

- |   |   |
|---|---|
| ٤٠- فَاتْرُكُوا الْبَغْيَ وَالتَّعَدِّيَ وَإِمَّا | تَتَعَاثَوْا فِي التَّمَاثِي السَّدَاءِ                     |
| ٤١- وَأَنْكُرُوا حِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا قَدْ | حَمَّ فِيهِ الْعُهُودُ وَالْكَفْلَاءُ                       |
| ٤٢- حَذَرَ الْخَوْنَ وَالتَّعَدِّيَ وَهَلْ يَذْ   | قُضِيَ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَمْوَاءُ                    |
| ٤٣- رَاعَلُمُوا أَنَّنَا وَإِيَّاكُمْ فِيْـ       | مَا اشْتَرَطْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا سَوَاءُ <sup>(١)</sup> |

(١) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٧٧ وما بعدها .



والأفعال الثلاثة إنما جاءت لتفيد الوعيد والتهديد والتوبيخ ( فاتركوا - وانكروا - واعلموا ) . أما خبر مقطعي الوقوف على الأطلال ووصف الناقة من أفعال الأمر ، فذلك لأن الشاعر لا يعيش قصة حب ، ولا يعاني آلام الفراق ، وليست هناك ( أسماء ) يعينها ليأمرها أو ينهاها ، فالشاعر مشغول بأمر الفخر على عدوه في المجال السياسي ، والإعلامي ، كما حققته من قبل القبيلة كلها في المجال العسكري .

(٢) يبدأ الشاعر قصيدته متوازناً في نظريته واستخدامه للزمنة ، فقد ورد في مقطع الأطلال خمسة أفعال ماضية ، وستة أفعال مضارعة ، وورد في مقطع وصف الناقة أربعة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، والأفعال المضارعة التي وردت في مقطع الأطلال وردت على النحو الآتي :-

- |   |   |
|---|---|
| ١- أَفْتَنَسَا بِيَتَيْهَا أَسْمَاءُ            | رَبِّ تَلَوِ يَمَلُّ مِنْهُ النَّوَاءُ  |
| ٥- لَا أَرَى مَنْ عَهَدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي الـ | يَوْمَ تَلَهَا وَمَا يَرُدُّ الْبُكَاءُ |
| ٦- وَبَعَيْنِيكَ أَوْقَدْتَ هُنْدَ النَّكَاءِ   | رَ أَخِيرًا تَلَوِي بِهَا الْعِلَاءُ    |
| ٧- أَوْقَدْتَهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَخَصِيصِ    | سِنْ بَعُودٍ كَمَا يَلُوحُ الضِّيَاءُ   |

فالأفعال ( يمل - أرى - أبكي - يرد - تلوي - يلوح ) أفعال مضارعة وردت في مقطع الأطلال ، ويلاحظ عليها ما يلي :-

- ( أ ) أن فيها فعلاً واحداً مبنياً للمجهول ، وخمسة أفعال مبنية للمعلوم .
- ( ب ) أن فيها فعلاً واحداً رباعياً وخمسة أفعال ثلاثية الأصل .
- ( ج ) أن فيها فعلاً واحداً وقع في إطار التشبيه ، وخمسة أفعال خلت من ذلك .
- ( د ) أن فيها فطين وردا مسبوقين بأداة نفي وأربعة أفعال مثبتة .
- ( هـ ) أن فيها أربعة أفعال معتلة ، وفعلين صحيحين ، ورد الحرف الأخير منهما مشدداً ، وهما :-  
( يمل / مل - يرد / رد )
- ( و ) أن فعلين فقط قد أسندا إلى ضمير المتكلم هما ( أرى - أبكي ) .

ومن الملاحظات السابقة يمكن الوقوف على ما يلي :-

(١) لقد غادرت أسماء ، وبقيت أطلالها ثاوية ، في تلك الأماكن التي حددتها في الأبيات الثاني والثالث والرابع ، وأنه - أي الشاعر - في حالة تجعله لا يهتم كثيراً بتلك الأطلال الثاوية ( رب تلو يمل منه النواء ) ، فالشاعر مشغول بأمر أجل وأعظم من أطلال أسماء الثاوية .

(٢) لقد طوف الشاعر بالأماكن التي كان يلتقي فيها وأسماء ، فلما لم يجد لها شرع في البكاء ، إلا أنه تذكر أن الأمر أكبر ، وأن الموقف ليس موقف بكاء ، فاستجمع قواه ، وعزى نفسه بنفسه قائلاً ( وما يرد البكاء ) فلا فائدة مرجوة منه ؛ قلن تعود أسماء لأنه لا وجود لها من الأساس .

(٣) يتوجه الشاعر إلى أخرى ، ليس لها وجود على أرض الواقع ، أطلق عليها اسم ( هند ) أي هندس أوقنت هذه النار ، في مكان قد حدهه الشاعر ، ولأن الشاعر قد ( تتور ) هذه النار من بعيد .

(٤) لقد استخدم الشاعر فعلاً مضارعاً رباعي الأصل ( تلوي / ألوي ) كما استخدم فعلاً ماضياً رباعياً أيضاً ( أوقنت ) والفعالان مستندان إلى هند ، مع ملاحظة ما في ( الإلواء ) من جهد ومشقة ، وما في الإيقاد من دمار يأتي على الأخضر اليبس .

(٥) بالتأكيد هناك غرض من وراء استدعاء اسم ( هند ) في هذا السياق ، فإذا كانت هند أم الملك الذي أنشئت القصيدة في مجلسه ، وإذا كان جدد الحق أحد المعاني المحتملة للفعل ( ألوي / تلوي )؛ فهل كان الشاعر يتوقع حيفاً من ( عمرو بن هند ) ، وأن هذا الحيف ستترتب عليه حروب يصطلي الخصمان بنيرانها ، ولا يلحق الملك منها شيء ، لذلك توجه إليه قائلاً ( هيهات منك الصلاء ) بكاف الخطاب ، رغم أن السياق يرشح لاستخدام ضمير المتكلم إذ يقول الشاعر :-

٨- ففتَوَّرَتْ نارَها من بعيدٍ      بخَزَّازِ هيهاتَ منك الصَّلاءُ

يغلب على ظني هذا الاحتمال ، يؤيده سياق النص من ناحية ، ويؤيده ما رواه ابن الأثير وغيره ، من أن عمرو بن هند كان يؤثر بني تغلب على بكر <sup>(١)</sup> من ناحية أخرى ؛ وعلى هذا فالشاعر يرشح باستخدام اسم هند ، إلى الحيف المتوقع من الملك ، والتي سوف تنتج عنه حروب ، لن يكون الملك من المصطلين بنيرانها ، ولن يلحقه لهيبتها .

(٦) سبقت الإشارة إلى أن الشاعر قد استخدم في مقطع الأطلال ستة أفعال ماضية ، وخمسة أفعال مضارعة ، مرتبة على حسب ورودها في النص كالآتي ( أدنتنا - يمل - لا أرى - عهدت - فابكي - ما يرد - أوقنت - تلوي - أوقنتها - يلوح - تتورت ) ويلاحظ على الأفعال المضارعة - كما سبقت الإشارة - أنها قد ضمت الفعل ( أرى ) المسبوق باداء النفي ( لا ) ، كما ضمت الفعل ( يرد ) المسبوق باداء الاستفهام ( ما ) ويلاحظ أن الاستفهام في هذا السياق قد أفاد النفي ، فلو استبعدنا الفعلين المنفيين ( لا أرى - ما يرد ) وأعدنا ترتيب الأفعال هكذا ( أدنتنا - يمل - عهدت - فابكي - أوقنت - تلوي - أوقنتها - يلوح - تتورت ) لوجدنا أن كل فعل مضارع محصور بين فعلين من الأفعال الماضية ، وكان الشاعر قد عمد إلى هذا ليقيد من انطلاق الفعل المضارع في أجواء المقطع ، ويجعله محصوراً في دائرة ضيقة ، متوقفاً داخل أحرفه وفي إطارها لا يتعداها إلى غير ذلك . فلماذا ؟

<sup>(١)</sup> ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطرال - ص ٤٣٢ .

القصيد في إطار الفخر ، والشاعر مخلص لهذا الغرض ، ولا يريد أن يشوش عليه بفكرة أخرى تطغى عليه ، والفخر يناسبه الحديث عن الماضي ، وما فعل الأباء والأجداد ، فلذلك يحاول الشاعر أن يفرض هيمنة للزمن الماضي على القصيدة ، لا من خلال الزيادة العددية للأفعال الماضية في القصيدة فحسب ، بل - أيضاً - بفرض نوع من الحصار على الفعل المضارع المستخدم في القصيدة ؛ لا ضير من استخدام المضارع ولكن بالطريقة التي يريدها الشاعر وبالأسلوب الذي يحقق هدف القصيدة الاستراتيجي .

xxxxx      xxxxx      xxxxx

وردت في مقطع الناقصة أربعة أفعال ماضية ، وأربعة أفعال مضارعة ، جمعتها الأبيات الستة التي شغلت هذا المقطع ، ووردت على النحو التالي :-

- |   |  |
|---|--|
| ٩ - غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ | تَمَّ إِذَا خَفَ بِالشَّرِّ النَّجَاءُ   |
| ١٠ - بِرُكُوفٍ كَأَنَّهَا هَيْلَةٌ أ              | تُرْنَالٍ تَوَيَّةٌ مَسْقَاءُ            |
| ١١ - أَنَسْتُ نَبَاةً وَأَفْرَعَهَا الْقَدَّ      | تَخَاصُّ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمَاءُ |
| ١٢ - فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْدِ | عَمَّ مَنِينًا كَأَنَّهُ إِبْهَاءُ       |
| ١٣ - وَطَرِاقًا مِّنْ خَلْفِهِنَّ طَرِاقٌ         | سَاقَطَاتٌ تُلْوِي بِهَا الصَّحْرَاءُ    |
| ١٤ - أَتْلَهَى بِهَا الْهَوَاجِرُ إِذْ كُوِّ      | لَّ ابْنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمِيَاءُ      |

فالأفعال التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع هي على الترتيب ( أستعين - خف - أنست - أفزعها - دنا - فترى - تلوي - أتلهي ) ويلاحظ على هذه الأفعال ما يلي :-

( أ ) أنها قد بدأت بفعل مضارع ، وانتهت بفعل مضارع ، وكان الشاعر يريد في هذا المقطع أن يفيد الفعل الماضي ، ويدع الفرصة للفعل المضارع يعبر به عن أوصاف الناقصة ما شاء له أن يعبر . وهذا أمر منطقي ، فإذا كان الشاعر قد قيد المضارع في مقطع الأطلال الثابتة الجامدة الثابتة ، فلا بد له في مقطع الناقصة المتحركة المصرفة التي امتلأت حيوية ونشاطاً ، لا بد له في هذا المقطع أن يفك عقال الفعل المضارع ، لأنه هو الأقدر على التعبير في هذا المجال . هذا فضلاً عن أن الناقصة هي وسيلة مواصلاته التي حملته إلى عمرو بن هند ، فلا بد أن يضفي عليها قدراً من الحيوية والحركة ، لتكون هذه شفرة موحية إلى الملك الذي جلس للحكومة بين المتنازعين .

( ب ) يلاحظ على الأفعال المضارعة أنها قد استغرقت جميع أبنية الأفعال ، فمنها الثلاثي ( ترى ) ، ومنها الراعي ( تلوي ) ، ومنها الخماسي ( أتلهي ) ، ومنها السداسي ( أستعين ) ، بينما استغرقت الأفعال الماضية البناء الرباعي في ( أنست - أفزعها ) ، والثلاثي في ( خف - دنا ) ؛



وكان الشاعر يريد من خلال ذلك أن يفرض سيادة من نوع آخر للفعل المضارع الذي يناسب الحديث عن وصف الناقة .

(ج) يلاحظ على الأفعال الماضية أنها قد وردت متتالية ( خف - أنست - أفزعها - دنا ) ، وأن ثلاثة منها قد وردت في بيت واحد هو :-

أَنَسَتْ نَبَاةً وَأَفْزَعَهَا الْكَفَّ      سَخَّاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ

بينما ورد الفعل المضارع موزعاً في أبيات المقطع ، وكان الشاعر يريد أن يفرض حضوراً لهذا الفعل دون ذلك ، إيماناً منه بأن لكل زمن طاقته التعبيرية والتي تصلح في موضع ولا تصلح في غيره من المواضع .

( د ) لم يرد أي من الأفعال المضارعة في إطار النفي - كما حدث في مقطع الأطلال - بل وردت ثلاثة أفعال ماضية في إطار التثنية هي ( أنست - أفزعها - دنا ) مما يوحي بأن الشاعر يريد تغييب دلالة الماضي عن المقطع ، فناقته لا تعيش في الماضي وإنما تعيش في الحاضر والواقع الملموس ، والذي أريد أن أخلص إليه من هذا ، هو أن الشاعر يتعامل مع الزمن بوحي تام ، فلقد رأيناه في مقطع وصف الناقة ، غير ما رأيناه في مقطع الوقوف على الأطلال فاختار لمقطع الناقة الزمن المضارع وجعل له السيادة ، بينما يختار لمقطع الأطلال الزمن الماضي وجعل له السيادة في المقطع ، فكل مقطع عنده أدواته التعبيرية التي تناسبه .

xxxxx      xxxxx      xxxxx

مقطع الفخر هو العمود الفقري ، وهو المحور الذي تدور حوله القصيدة ؛ ولقد استغرق هذا المقطع سبعين بيتاً من عدد أبيات القصيدة البالغ أربعة وثمانين بيتاً . وقد وردت في هذا المقطع ثلاثة أفعال أمر سبقت الإشارة إليها ، كما ورد سبعة وثلاثون فعلاً مضارعاً وتسعة وخمسون فعلاً ماضياً . ورغم أن هذه الأرقام تظهر سيطرة الفعل الماضي على المقطع ، إلا أن الشاعر قد عمد إلى وسائل أخرى ليدعم من خلالها هيمنة الزمن الماضي ، من هذه الوسائل :

( أ ) دخول ( لم ) على الفعل المضارع ، و ( لم ) كما هو معروف أداة للجزم والنفي والقلب ، إذ تحول دلالة المضارع إلى الماضي ، وقد ورد ذلك في ثلاثة أبيات هي :-

٥٣- لَمْ يَخْلُوا بَنِي رِزَاحٍ بَبْرَقَا      وَنِطَاعٍ لَهُمْ عَلَيْهِمْ دُعَاءُ  
٥٥- وَأَتَوْهُمْ يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ تَر      جَعَّ لَهُمْ شَامَةً وَلَا زَهْرَاءُ  
٦٤- لَمْ يَغْرُوكُمْ غُرُوراً وَلَكِنْ      يَرْفَعُ الْأَكْلُ جَمْعَهُمُ وَالضُّجَاءُ

فلقد حولت ( لم ) الفعل ( يخلون ) عندما دخلت عليه ( لم يخلوا ) إلى ( ما خلوا ) ، لقد أفقدته دلالة المضارعة ، وهكذا سائر الأفعال .



(ب) استخدم الشاعر عشرة أفعال مسبقة بأداة نفي (لا- ليس- ما) وإذا كان الفعل حدث+ زمن، وإذا كان النفي منصباً على الحدث دون الزمن ، فمعنى هذا أن اللفظة قد أصبحت بعد دخول أداة النفي عليها زمناً بلا حدث، وهل هناك فعل بلا حدث؟ وما قيمة هذه اللفظة بعد تجريدها من الحدث؟

لقد أراد الشاعر أن يفرغ ( الفعل المضارع ) من محتواه ، فأدخل عليه أداة النفي / النهي ، وذلك في إطار محاولته فرض الزمن الماضي على المقطع .

(ج) لقد بدأ الشاعر المقطع بالفعل الماضي (ولتأنا)، وأنهى المقطع بستة أفعال ماضية (فديناهم ، جزعنا - وحرّ - ولدنا - لتأنا - ولت ) وذلك في محاولة لتقييد الفعل المضارع ، وحصره بين الأزمنة الماضية . وقد يتوهم أحد أن القصيدة / المقطع ، انتهت بفعل مضارع وذلك في قول الشاعر :-

٨٤- مِثْلُهَا تَخْرُجُ النَّصِيحَةُ لِلْقَوِّ  
مِ فَلَائِهِ مِنْ بَوْنِهَا أَفْلَاءُ

والواقع أن الفعل ( تَخْرُجُ ) قد ورد في سياق التمثيل ، فبعد أن ذكر قرابته للملك ، أريد أن  
 مثل هذه القرابة تخرج النصيحة .

( د ) لقد استخدم الشاعر في قصيدته سبعة أفعال مضارعة مبنية للمجهول ، ستة أفعال منها بمقطع الفخر، وقد احتوى البيت الأول من أبيات المقطع فعلين من هذه الأفعال الستة ، وذلك في قوله :-

١٥- وَأَتَانَا عَنِ الْأَرَاِمِ أَنْبَاٌ  
 ۞ وَخَطَبٌ نُّعْنِي بِهِ وَنِسَاءٌ ۝

في تصوري أن الشاعر قد عمد إلى هذا في أول أبيات المقطع ، وذلك في محاولة منه لتجاهل خصمه ، كما وردت في القصيدة أربعة أفعال ماضية في صورة البناء للمجهول كلها في مقطع الفخر ، وتشارك مع الأفعال المضارعة في قصد تجاهل الفاعل وذلك في مثل قول الشاعر :-

٣١- أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تَسْأَلُونَ فَمَنْ حُ  
تَّشْمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ

النية مبيتة عند الشاعر على تجاهل الفاعل في قوله ( ما تسألون ) ، ( حشتموه ) .

لقد استخدم الشاعر في قصيدته مائة وثمانية عشر فعلاً ، منها تسعة وسبعون فعلاً ثلاثياً وثمانية وعشرون فعلاً رباعياً ، وتسعة أفعال خماسية ، وفعلان سداسيان ، ويلاحظ على الأفعال الرباعية أنها قد وريت على وزنين فقط هما ( أفعْل ، فَعْل ) ، فقد ورد في القصيدة عشرون فعلاً على وزن ( أفعْل ) وثمانية أفعال على وزن ( فَعْل ) ، أما الخماسية فقد وريت موزعة على أربعة أوزان ، خمسة أفعال على وزن ( تفعل ) ، فعلان على وزن ( افْعَل ) ، وفعل واحد على وزن ( انْفعل ) ، وفعل واحد على وزن ( تفاعل ) ، أما الفعلان السداسيان فقد وردا مزيدين بالهمزة والسين والتاء .

معلقة ليبيد بن ربيعة واحدة من المعلقات التي اختلفت رؤى النقاد حولها ، ولعل ما أثاره الدكتور طه حسين حول هذه المعلقة ما زال عالقاً بالذهن <sup>(١)</sup> ، وكذلك رد الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي <sup>(٢)</sup> ، والذي نقض فيه رأي الدكتور طه حسين .

إلا أن هذه الدراسة لن تقف طويلاً أمام هذه الأقوال ، ولن تعتمد كثيراً على القول ، لكنها سوف تتوجه إلى النص مباشرة تتعامل معه وتحاوره ، تثيره وتناقشه ، ولن تعتمد على أحكام مسبقة ، بل سوف تترك ذلك لنتيجة الحوار مع النص ، فاستلهم النص وإثارته أساس هذه الدراسة وعمادها .

إن القراءة المتأنية للقصيدة تظهر أنها تتكون من خمس وحدات هي على الترتيب كالاتي :-

- ١- وحدة الأطلال واستغرقت أحد عشر بيتاً .
- ٢- وحدة الحبيبة الطاعنة ، واستغرقت عشرة أبيات .
- ٣- وحدة الناقة ، وقد استغرقت ثلاثة وثلاثين بيتاً .
- ٤- وحدة الفخر بالنفس ، وقد استغرقت ثلاثة وعشرين بيتاً .
- ٥- وحدة الفخر بالقبيلة ، وقد استغرقت أحد عشر بيتاً .

وهكذا يظهر أن عدد أبيات القصيدة على حسب رواية ابن الأنباري ، قد بلغ ثمانية وثمانين بيتاً ، كما تظهر القراءة أيضاً أن توزيع الأفعال في هذه القصيدة كان على النحو التالي :-

	الأطلال	الحبيبة الطاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
الماضي	١٦	١٤	٥١	٢٠	١٠	١٢١
المضارع	٤	٣	٢٢	٢٠	٨	٥٧
الأمر	--	٢	--	--	١	٣
المجموع	٢٠	١٩	٧٣	٥٠	١٩	١٨١

جدول رقم ( ٢٣ )

<sup>(١)</sup> تناول الدكتور طه حسين هذه المعلقة بالتحليل في كتابه حديث الأربعاء ووصفها بأنها ( بناء متقن محكم لا تفر منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ) ٣٢/١ - ط ٩ - دار المعارف بمصر .

<sup>(٢)</sup> د. محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية - ط ٣ - ١٩٧٨ - ص ١٤٥ وما بعدها .

وأول ما يستلفت النظر في هذا التوزيع ، ندرة أفعال الأمر ، فقد خلت منها كل من وحدة الناقة والأطلال والفخر بالنفس ، وورد في وحدة الحبيبة الطاعنة فعلاً ، وفعل واحد في وحدة الفخر بالقبيلة . فما السر في ذلك ؟

ويزداد الأمر غموضاً عندما نعود إلى المواقف التي وردت فيها هذه الأفعال . يقول الشاعر :-

٢٠- فاقطعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَصُلِّهِ

ولشَرِّهِ واصلِ خَلَّةً صَرَّامُهَا

٢١- واحبُّ المحامِلَ بالجزيلِ وصَرِّمُهُ

باقٍ إذا ضَلَعَتْ وزاغَ قَوَامُهَا

فالفعْلان ( اقطع - احب ) وردا في نهاية وحدة الحبيبة الطاعنة ، بل وردا في إطار الحكمة وإسداء النصيح ، وهما قد وردا أيضاً في سياق التمهيد لوحدة الناقة ، فالبيت الذي يلي هذين البيتين هو قول الشاعر :-

٢٢- بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرْكَنُ بَقِيَّةُ

منها فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

فواضح أن الترتيب هكذا ( فاقطع .. واحب .. بطليح ) فهذه الناقصة التي وصفها الشاعر بأنها ( بطليح أسفار ) هي وسيلته في القطع والوصل ، والذي أريد أن أخلص إليه أن هذين الفعلين لم يخاطب بهما الشاعر الحبيبة الطاعنة ، كما لم يخاطب بهما الناقة أيضاً . بل وردا في إطار الحكمة وإسداء النصيح . ووردا في سياق التمهيد للوحدة التالية <sup>(١)</sup> .

وأما الفعل الثالث فقد ورد في مقطع الفخر بالقبيلة وفي قول الشاعر :-

٨٤- فاقنَعْ بما قَسَمَ الْمَلِكُ فَإِنَّمَا

قَسَمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلَامُهَا

رائحة الحكمة وإسداء النصيح فواحة من هذا البيت ، يكاد شذاها يضح الأنوف ، ففي إطار الحديث عما فيه قومه من عزة ونعيم ، يلتفت الشاعر ناصحاً متلقيه حتى لا تتشوف نفسه إلى هذه المكانة ، ولا تتطلع إلى هذه المنزلة ، يتوجه الشاعر إلى هذا المتلقي قائلاً له ( اقنع بما قسم الملك ) ، وكن حيث أنت ، فهذه منزلة لا تدركها أنت ولا غيرك ، فهذه مكانتنا ( نحن بنو أم البنين الأربعة ) <sup>(٢)</sup> ، ولا أحد يستطيع التطلع إليها ( فاقنع ) .

<sup>(١)</sup> يلاحظ أن الشاعر قد حاول ربط وحدات قصيدته مستخدماً هذا الأسلوب ، أسلوب التمهيد للوحدة التالية ، ويمكن تسمية هذه الأبيات بأنها مفصلية .

<sup>(٢)</sup> هذا صدر بيت أشده لبيد النعمان بن النضر ضمن مجموعة أبيات هجا فيها الربيع بن زياد ، وعجزه ( سيوف جن وجفان موعة ) واجمع القصة والأبيات في ديوان لبيد - ص ١٠ وما بعدها .

مرة أخرى يظهر الارتباط بين فعل الأمر من ناحية ، وبين الحكمة وإسداء النصيح من ناحية أخرى ، تظهر أيضاً عدم قدرة الشاعر على إصدار الأمر لا للحيية ولا لغيرها ، فأفعال الأمر الثلاثة التي وردت في القصيدة كانت في إطار الحكمة وإسداء النصيح لا غير . فما السر في ذلك ؟ في تصوري أن الشاعر مشغول بشيء آخر ، شيء قد غلبه فملك عليه نفسه ، إنه التذكر ، تذكر الأحداث الماضية ، أحداث تراكمت بعضها فوق بعض ، واعتملت في نفس الشاعر ، حتى إذا جاءت اللحظة التي هاجت فيها الذكرى ، راح الشاعر يتغنى ، فالتذكر والغناء ملكا على الشاعر نفسه ، وقاداه مباشرة إلى الأفعال الماضية ، إذ ورد هذا الفعل الأخير في القصيد مائة وإحدى وعشرين مرة ، في مقابل ثلاث مرات ورد فيهن فعل الأمر .

نعم إن الشاعر يتذكر ويتغنى بأحداث ولأحداث وقعت في زمن قد مضى ، فمن المعقول أن ينصرف التعبير عنها بالأفعال الماضية ، وهذا ما صنعه الشاعر ؛ أما الأفعال المضارعة فقد وردت في المعلقة في سبعة وخمسين موضعاً موزعة كالآتي :-

المقطع	الأطلال	الحيية الطاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة	المجموع
عدد الأفعال	٤	٣	٢٢	٢٠	٨	٥٧

جدول رقم ( ٢٤ )

أما نسبة ورود هذه الأفعال في كل بيت من أبيات القصيدة فهي كالآتي :-

المقطع	الأطلال	الحيية الطاعنة	الناقة	الفخر بالنفس	الفخر بالقبيلة
النسبة المئوية للأفعال المضارعة	٠,٣٦	٠,٣	٠,٦٦	٠,٨٦	٠,٧٢

جدول رقم ( ٢٥ )

وعلى هذا فإن وحدة الفخر بالنفس هي أكثر الوحدات التي وردت فيها الأفعال المضارعة نسبياً ، ثم وحدة الفخر بالقبيلة ، فوحدة الناقة ، فوحدة الأطلال ، وأخيراً وحدة الحيية الطاعنة ؛ فإذا كان الفعل المضارع يدل على التجدد والحدوث ، وأن فيه معنى الديمومة والاستمرار فهذا يتفق مع الفخر ، فالشاعر يريد أن يجعل أسباب فخره وعوامله دائمة مستمرة ، لا تتقطع بتوالي الزمن ومرور الأيام ، وهو في نفس الوقت يريد أن يجعل آليات هذا الفخر متجددة ، لا تخلق ولا تبلى ، ووجد في الفعل المضارع ما يحقق له هذا ، فكتف حضوره في وحتي الفخر ؛ أما الزيادة النسبية للأفعال المضارعة في وحدة الفخر بالنفس عنها في وحدة الفخر بالقبيلة ، فهذا معناه أن الشاعر لا يريد أن يذوب في القبيلة، فإنه وإن كان واحداً منها ، إلا أنه واحد متميز ، له حضوره ، وله أسباب فخره وآلياته .



والشاعر الذي يريد أن يقطع من يشاء ، ويصل من يشاء ، ووسيلته في الحالين ناقلته ، فلا بد أن تكون هذه الناقة قادرة على تلبية رغبات الشاعر ، فاستمرار الرحلة مرة للقطيعة وأخرى للوصال ، يحتاج إلى ناقة لها من قوتها ونشاطها وصلابتها المستمرة والدائمة ما يعينها على ذلك ، ولقد وجد الشاعر في الفعل المضارع ما يحمل عنه هذه الأفكار وبنفس المنطق يمكن تفسير القلة النسبية للأفعال المضارعة في وحتي الأطلال والحببية الطاعنة ، فأما وحدة الأطلال ، فلقد حاول الشاعر أن يخرجها عن صمتها ، وأن ينقلها إلى زمن الحاضر ، فلم تتجاوب معه ، ووقفت متأبية عليه مستعليه ، تنظر إليه في كبرياء وأنفة لا تعيره اهتماماً ولا ترد له جواباً ، وهذا قوله :-

١٠- فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَّالِنَا  
صَمّاً خَوَالِدَ مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا

ولنتأمل قوله ( أسألها ) بصيغة المضارع ، والذي جاء بعده فعل مضارع منفي ( ما يبين ) وكأنه ينفي إمكانية نقل زمن الأطلال إلى الزمن الحاضر ، وكذلك الحبيبة ، أو إلى التي كانت حبيبة ، لقد نسيها الشاعر فكيف يتحدث عنها بالزمن المضارع ، وهذا قوله :-

١٦- بَلْ مَا تَنْكُرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ  
وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا

لقد كان الشاعر منطقياً في استخدامه للفعل المضارع ، كما كان منطقياً أيضاً في استخدامه لفعل الأمر .

لا شك أن الشاعر - كما سبقت الإشارة - كان يتذكر ، وكان يجتر ما يتذكره ، ( ويندس ) حول هذه الذكرى ، ولا شك أن الذكرى تكون لأحداث قد وقعت في زمن مضى ، وأن هذه الأحداث قد تركت بصمتها في النفس ، أو على النفس ، وأن ما يناسب اجترار هذه الأحداث والتغني بها هو الحديث عنها بزمنها الذي وقعت فيه ، ولعل هذا يفسر كثرة الأفعال الماضية في معلة لبيد كثرة لافتة للنظر ، فالتعبير بالفعل الماضي يتفق مع الدندنة بالأحداث الماضية .

لقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الدراسة سوف تعتمد على محاور النص وإثارته ، وأنها سوف تدعن لنتائج هذا الحوار ، فلنكن العوده إلى النص ومناقشة الألفاظ والأزمنة حيث هي في الموقف الذي وردت فيه .

العودة إلى قراءة الجدول السابق توضح أن الفعل المضارع قد ورد في مقطع الأطلال أربع مرات في قوله :-

٧ - وَالْوَحْشُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَالِهَا	عُودًا تَأْجُلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا
٨ - وَجَلَّ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا	زُبُرٌ تَجِدُ مَتُونَهَا أَقْلَامُهَا
١٠ - فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَّالِنَا	صَمّاً خَوَالِدَ مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا

فالفعل الأول ( تأجل ) يشارك في رسم صورة الديار التي صارت مألفاً للوحش ، وهي تجتمع فيها من كل صوب وحذب ، وهل حدث ذلك إلا بعد أن غادرها ساكنوها ؟ وخلت تماماً من كل إنسان ، لقد ارتسمت هذه الصورة في مخيلة الشاعر ، وبدأ يخرجها إلى النور ، منذ اللحظة التي صرح فيها بقوله ( عنت الديار محلها فمقامها ) . فالفعل ( عنت ) هو في الواقع يمثل حكماً قد صدر من الشاعر ، ويصور واقعاً قد حدث ، والفعل ( تأجل ) إنما يشارك في رسم صورة هذا الواقع ، وهذه الديار التي عنت ، وعلى هذا فإن الفعل ( تأجل ) الذي فقد أحد مكوناته الصوتية من قبل ، يفقد في هذا الموقف بعض دلالاته المعنوية ، إذ لا يعبر ما هنا عن حال أو استقبال ، بقدر ما يشارك في رسم صورة واقع ، أو بالأحرى فإنه يساهم في إخراج ما ارتسم في ذهن الشاعر ومخيلته منذ ( حجج خلون حلالها وحرامها ) عن هذا الواقع ؛ وكذلك الفعل الثاني ( تجد ) والذي فقد أيضاً أحد مكوناته الصوتية ، يساهم في رسم صورة لهذا الواقع ، ويشارك الفعل تأجل في تصوير الدمار الذي لحق بالمكان ، ويزيد عليه أنه يقع في إطار التشبيه من ناحية ، ومحكوماً بصيغة الماضي من ناحية أخرى ، إذ صدر الشاعر بيته بقوله ( وجلا السيول ) ، فالفعل ( جلا ) فعل ماض ، فالسيول قد جلت ما على الأطلال من تراب وكشفتها ، فصارت هذه الطلول كأنها زير ( كتب ) تعاد فيها عملية الكتابة من جديد .

عندما كشفت السيول الأطلال وجلتها ، ظهرت ملامحها ، وبت أوصافها ، فتذكرها الشاعر ، فهي بالنسبة له كتاب كانت قد محيت سطورها ، ويعاد عليه النقش من جديد ، فالشاعر يحاول أن يستخرج من وسط الدمار بعض ما يعيد عليه ذكره ، أو يستخرج الحياة من رحم الموت ، هذا هو الإطار الذي ورد فيه الفعل المضارع ( تجد ) ، فهل ما زال باقياً على دلالاته أم أنه قد فقد دلالاته ، كما فقد جزءاً من مكوناته الصوتية ؟ ، لقد فقد الفعل ( تجد ) دلالاته ولم يعد دالاً على الحال أو الاستقبال ، وهذا ما ظهر من خلال السطور السابقة .

عندما جلا السيول عن الطلول ما علق بها ، وما ساهم في تشويه ملامحها ، تذكر الشاعر ، فقد عرف المكان ، وهاجت الذكرى ، فوقف يسأل هذه الطلول :

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا  
صَمّاً خَوَالِدَ مَا يُبَيِّنُ كَلَامُهَا .

لقد وقف الشاعر على الأطلال يسألها ، وعبر عن هذا السؤال ( بالفعل المضارع أسألها ) ، ليوحى إلى المتلقي بتكرار سؤاله لهذه الطلول ؛ ويلاحظ أن الشاعر لم ينف الكلام عن هذه الأحجار ، إنها تتكلم ، ولكن هذا الكلام ( ما يبين ) ، وهل هذا الكلام لا يظهر لعامة الناس ، ويظهر للشاعر فقط ؟ وهو وحده الذي يستطيع أن يميزه ويفك شفراته ، أم أن هذا الكلام لا يبين لأحد على الإطلاق ، لا للشاعر ولا لغيره .

في تصوري أن الشاعر وحده هو الذي يستطيع أن يميز هذا الكلام دون غيره من الناس ، ولعل تركيب البيت يدل على هذا ، فلقد تحدث الشاعر عن الوقوف وأسنده إلى نفسه ( فوقفت ) ، وتحدث عن السؤال فأسنده إلى نفسه ( أسأل ) ، ولكن التعجب أو الاستنكار انصب على السؤال المسند إلى الجماعة ، وذلك قوله ( وكيف سألنا ؟ ) .

لم يتعجب من سؤاله هو لهذه الأطلال ، بل يتعجب ويستنكر السؤال الجماعي ، أو سؤال المجتمع لهذه الأطلال ، وذلك لأن هناك خيطاً رفيعاً يصل بين الشاعر وبين هذه الأطلال ، فيفهمها وتفهمه ، ولكن هذا الخيط غير موجود عند الناس ، فكيف يفهمون عن هذه الأطلال ما يفهمه الشاعر عنها ؟ .

بالتأكيد هناك كلام وحديث لهذه الأطلال ، وهذا الكلام لا يبين للناس بل يبين للشاعر ، يفهمه ويتأثر به ، وهذا كبيت عنتره الذي يقول فيه :

أعيالك رسم الدار لم يتكلم  
حتى تكلم كالأصم الأعجم

لقد استخدم الشاعر فعلين مضارعين ( أسأل - يبين ) ، واستخدمهما ليحكي بهما عن أشياء وقعت في زمن الماضي ؛ إذ قيدهما بدلالة الفعل الماضي الذي صدر به البيت ( وقفت ) .

نخلص من هذا أن الشاعر لم يرد بهذه الأفعال المضارعة الأربعة دلالة المضارع ، ولكنه أراد معاني أخرى غير معاني المضارع المعروفة ، وهذا يتفق مع طبيعة القصيدة ، فالشاعر يتذكر الأحداث الماضية ، ويغني هذه الأحداث .

في وحدة الحببية الطاعنة يستخدم الشاعر ثلاثة أفعال مضارعة ، وردت في الأبيات الآتية :-

١٢- شاقنك ظعن الحي حين تحمّلوا  
١٣- من كل محفوف يظن عصيته  
١٦- بل ما تذكر من نوار وقد نأت  
فتكنسوا قطناً تصرّ خيامها  
زوج عليه كلة وقرامها  
وتقطعت أسبابها ورامها

فالفعل ( تصر ) المضارع معبوق بثلاثة أفعال ماضية ، هي ( شاقنك - تحمّلوا - تكنسوا ) ، وهذه الأفعال الماضية قيدت دلالة الفعل المضارع ، ( تصر ) ونقلته مباشرة إلى دلالة أخرى ، ووظيفة أخرى ، فالفعل المضارع هاهنا يشارك في رسم صورة ظعن الحي ، ومن يدخل في الهودج جماعات ، كما تدخل الطباء في كنسها ، ونتيجة لهذا الدخول المتراحم ، أو نتيجة لإسراع الإبل بالظعائن ، يحدث هذا الصوت الذي قال عنه الشاعر ( تصر خيامها ) ، ولا شك أن الشوق والتحمل والرحيل ، كلها أحداث قد وقعت في زمن الماضي ، وبالتالي فإن هذا الصرير كان في الزمن الماضي ، لأنه كان

مصاحباً لتلك الأحداث ، أحداث التحمل ، ودخول الكناس ، والرحيل ، والذي نتج عنه الشوق والصريخ . ويقع الفعل المضارع ( يظل ) في نفس الإطار ، إطار التحمل والرحيل الذي حدث في زمن قد مضى وولى ، فهو يشارك أيضاً في رسم الصورة وإبرازها ، وتوضيح معالمها ، والفعل الثالث ( تذكر ) والذي فقد جزءاً من مكوناته الصوتية ، والذي ورد مسبقاً بأداة الاستفهام ( ما ) والتي أفادت التقرير ما هنا ، فالشاعر ينفي التذكر في الزمن الحاضر ، ومن هنا تسقط عن الفعل دلالاته ، يؤكد هذا أن الشاعر قد استخدم في نفس البيت فعلين ماضيين هما ( ناعت - تقطعت ) ، مما يوحي بأن الشاعر يريد أن ينقل المتلقي إلى الزمن الماضي ، ليعيش معه هذه الأغنية التي تتوارد على ذهنه ، فينفي منها ما يشاء ، ويثبت منها ما يشاء ، وهكذا فإن الأفعال التي ورتت في هذا المقطع ورتت حكاية عن الحال الماضية ، فالشاعر يتذكر ويتغنى .

xxxxxx      xxxxxx      xxxxxx

يتكون مقطع الناقاة من ثلاث أفكار ، استخدم فيه الشاعر اثنين وعشرين فعلاً مضارعاً ، وهذه الأفعال موزعة في فكرتين اثنتين ، في حين خلت الفكرة الأولى من أي فعل مضارع .

شبه الشاعر ناقته بالسحاب الذي قل ماؤه ، فتحركه الريح كيف تشاء ، وهذه الفكرة خلت تماماً من الأفعال المضارعة ، وفي الفكرة الثانية يشبه الشاعر ناقته بالأتان التي تتزوج مع الحمار الوحشي ، وفي هذه الفكرة يستخدم الشاعر خمسة أفعال مضارعة هي ( يعلو - يربأ - يطير - يشب - مبني للمجهول - يظلمها ) والملاحظ على هذه الأفعال الخمسة أن أيّاً منها لم يسند إلى الناقاة ، فاثنتان منها أسندا إلى الحمار ( يعلو - يربأ ) ، وواحد أسند إلى الظلال ( يطير ظلالة ) ، وواحد إلى مصرع غابة ( يظلمها منه مصرع غابة ) ، والفعل الأخير مبني للمجهول ( كدخان مشعلة يشب ضرامها ) ، كما يلاحظ أنها مسندة إلى منكر ، فلا الناقاة ولا الأتان لهما وجود في هذه الأفعال أما من ناحية الدلالة، فإن هذه الأفعال تقع في إطار التشبيه ، فالشاعر يتذكر الناقاة فترسم في ذهنه صورة السحاب التي يطاردها الريح ، أو صورة الأتان التي يطاردها الحمار الوحشي ، أو صورة البقرة التي تطاردها الكلاب والكلاب، وتأمل الأبيات بدل على أنها ورتت في إطار التشبيه ، ولم يرد الشاعر بها حالاً أو استقبلاً إذ يقول :

- كَانَهَا صَهْبَاءَ رَاحَ مَعَ الْجُنُوبِ جَاهُمَا .
- أَوْ مُلِعَ وَسَقَتْ لَأَحَقْبَ لَاحَةً طَرُدَ الْفَحُولِ .
- يَعْلُو بِهَا حَتَبُ الْأَكَامِ .
- بِأَحْزَةِ الثُّلُوبِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا .

- .....



- فَتَنَّا زَعَا سَيْطَا يَطِيرُ ظِلَالُهُ  
كَدُخَانٍ مُشْعَلَةٍ يَشْبُ ضَرَامُهَا

.....  
- مَحْفُوفَةٌ وَسَطَ الْبِرَّاعِ يَظْلُهَا  
مِنْهُ مُصَرَّعٌ غَابَةٌ وَقِيَامُهَا

فالشاعر يتذكر مشهداً قد حدث في زمن مضى ، عبر عنه عندما هاجت ثورة الشعر لديه مستخدماً أداة التشبيه (كان) ، والأفعال المضارعة ، ليوحى بها إلى المتلقي أن المشهد ما زال ( أو كأنه ما زال ) أمام عينيه ، يرقبه ، بل يصوره وينقله إليه .

يلاحظ أيضاً أن الأفعال المضارعة ورد بها فعل واحد مبني للمجهول وهو ( يشب ) في قوله :-  
( كدخان مشعلة يشب ضرامها ) ، فالشاعر يصور الغبار المتطاير من جراء العدو السريع للعدو والأتان بالدخان المنبعث عن نار مشعلة ، وهذه النار تهيج وتوقد بإلقاء ( ناتب عرفج ) كما ورد في البيت التالي ، فلماذا بناء الفعل ( يشب ) للمجهول ؟

لقد أراد الشاعر أن يصور عظم هذه النيران فلم يسندها إلى أحد بذاته ، ذلك أن النار العظيمة يبعث عنها بالتالي دخان عظيم وكثيف ، ثم يلقي هذا كله بظلاله على الغبار المتطاير من جراء العدو السريع . لقد أراد الشاعر أن يصور كثافة الغبار فلجأ إلى تعظيم أمر النار وذلك ببناء الفعل يشب للمجهول .

لقد وصل الحمار بأثانه إلى الماء ، ( وتوسطا عرض المرى وصدعا مسجورة ) ، وصارا في عرض النهر ، وأزاحا الأعشاب التي على العين المملوءة بالماء ، وهذه العين محفوفة بالقصب يظلها ، وهذا أبرد لمائها . لقد أراد الشاعر أن يصور كثرة الماء وبرودته ، فلتصوير كثرة الماء استخدم الفاظاً مثل ( السري - مسجورة ) ، ولتصوير برودة الماء استخدم ( محفوفة - وسط البراع - يظلها ) فالفعل ( يظلها ) يساهم في رسم صورة لأحداث مضت ، أو صورة لمكان وقعت فيه أحداث مضت ، فاستخدم الفعل ( توسطاً ) قيد من دلالة المضارع في يظلها ، فضلاً عن أن الشاعر يتحدث عن الماضي .

شبه الشاعر ناقته ببقرة وحشية وصفها بأنها مسبوعة ، و لفظة مسبوعة ، هذه دالة ومعبرة وموحية ، ثم راح يفصل عناصر الصورة بعد أن بداها بكلمة مسبوعة على النحو التالي :-

- ١- بقرة تترك وليدها (الغريز - الفرير ) وتسير مع قطيع وتلتزم بقيادته.
- ٢- تنقض الكلاب على هذا الوليد فتقتله ، و تتنازع شلوه الممزق .
- ٣- تبحث البقرة عن هذا الوليد فلم تجده ، وتظل هكذا حتى يجنها الليل ، وتساقط عليها المطر المتتابع المتواتر ، حتى تضطر إلى الدخول في جوف أصل شجرة .
- ٤- فإذا ما انحسر الظلام ، وأسفر نور الصباح تخرج البقرة باحثة عن هذا الوليد .

- ٥- تظل البقرة على هذه الحال لمدة سبعة أيام كاملة .
- ٦- حتى إذا أخلق الضرع وجف ، لا من الإرضاع بل من الترك .
- ٧- في أثناء البحث عن الوليد تسمع صوت إنسان لكنها لا تراه ، فتحس أنه أمامها وخلفها .
- ٨- تقي نفسها من هذا الإنسان وتتجو من رميهِ ، فيرسل هؤلاء الرماة كلابهم المعلمة والمدربة للقضاء على هذه البقرة .
- ٩- تدخل البقرة في معركة مع هذه الكلاب دفاعاً عن النفس وحق الحياة .
- ١٠- فتنتصر البقرة أخيراً وتقتل الكلبة ( كساب ) والكلب ( سخام ) .

هذه هي العناصر التي تكون صورة البقرة الوحشية التي شبه الشاعر ناقته بها ، وقد استعان على رسم هذه الصورة بسبعة عشر فعلاً مضارعاً ، ويلاحظ على هذه الأفعال كثافة الإسناد إلى البقرة، أو إلى شيء منها ، أو متعلق بها ، فهناك تسعة أفعال ينطبق عليها هذا الكلام ، وقد وردت مسندة إلى البقرة . إلى جزء منها على التالي :-

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| ١- تَجَنَّفَ أَصْلًا قَالِمًا مُتَبَذًّا            | - تَجَنَّفُ                         |
| ٢- وَتَضَيَّ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنِيرَةً        | - تَضِيءُ                           |
| ٣- بَكَرَتْ تَرْلُ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامَهَا       | - تَزُلُ                            |
| ٤- عَلَيْهَا تَرَكَّدَ فِي نِهَاءِ صَعَائِدِ        | - تَرَكَّدُ                         |
| ٥- لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا          | - يُبْلِيهِ                         |
| ٦- فَفَقَّتْ كَلَا الْفَرَجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ   | - تَحْسِبُ                          |
| ٧- لِيَتَنَوَّدَ هُنَّ وَأَيَّقَتْ إِنْ لَمْ تَعُدْ | - لِيَتَنَوَّدَ هُنَّ / لَمْ تَعُدْ |

وتدل هذه الأفعال على أنها بقرة ملتاعة ، فقدت وليدها من ناحية ، وتصارع من أجل الحياة من ناحية أخرى ، فهي بقرة قد امتلكتها الخوف والجزع ، فلا تكاد تثبت على حال ، هذا فضلاً عن خفتها ، فقوائمها كالأزلام ، أو كالسهام ، إنها قوائم دقيقة ، أو قاتلة . وهكذا ناقة الشاعر التي يريد أن يحقق عليها أهدافه في قطع من يشاء ووصل من يشاء .

إنها بقرة تعاني أموراً نفسية لفقدائها وليدها ، وتصارع الكلاب والكلاب من أجل البقاء ، كما تعاني من قسوة الطبيعة .

إنها بقرة خلق ضرعها ، فلم تعد قادرة على الإرضاع ، وبالتالي لم تعد قادرة على المساهمة في استمرار الحياة ، فهل كان الشاعر يتحدث عن البقرة التي أشبهت ناقته ، أم أن الشاعر يتحدث عن نفسية ملتاعة ، ممزقة تعاني آلام الوحدة والاغتراب في هذا الكون بعد رحيل المحبوبة التي نأت وتقطعت أسبابها ورمامها ؟

حاول الشاعر أن يبدو جلدأ صلباً ولكن القراءة المتأنية للقصيدة تظهر غير ذلك ، تظهر مدى ما يعانيه الشاعر من إحساس بالغربة والقسوة ، يحس القارئ بهذه المعاناة في كل بيت من الأبيات التي خصصها الشاعر للحديث عن الناقة ، أو الوقوف على الأطلال ، أو الحديث عن الحبيبة الطاعنة ، فإذا ما وصل القارئ إلى مقطع الفخر بالنفس ، أحس أنه قد خرج من دوامة المعاناة التي عاشها مع الشاعر ، فتفزع أساريره وهو يقرأ :-

وَصَالٍ عَقِدَ حَبَائِلَ جِذَامِهَا	أَوْ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بَانْتِي
أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضَ النَّفُوسِ حِمَامِهَا	تَرَاكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَها
طَلَّقَ لِيَذِلَّ لَهَا وَهَامَا وَنِدَامِهَا	بَلْ أَنْتَ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ
وَأَفَيْتَ إِذْ رَفَعْتَ وَعَزَّ مَدَامِهَا	قَدْ بَتَ سَامَرَهَا وَغَايَةَ تَاجِرِ

xxxxxx xxxxxx xxxxxx

استغرق مقطع الفخر بالنفس ثلاثة وعشرين بيتاً ، استخدم فيها الشاعر عشرين فعلاً مضارعاً ، وثلاثين فعلاً ماضياً .

تسير المعلقة كلها على وتيرة واحدة في استخدام الفعل المضارع ، إذ ينقله الشاعر عن دلالاته إلى دلالة أخرى تسهل ملاحظتها عند قراءة القصيدة ، وكما سبقت الإشارة فإن القصيدة كلها تقع في إطار الزمن الماضي ، وأن الشاعر إنما يتغنى ويترنم لأحداث وبأحداث وقعت في زمن مضى وراح ، وفي هذا المقطع يتأكد هذا المعنى ، فلقد استخدم الشاعر عشرين فعلاً مضارعاً نقل ثلاثة منها إلى الزمن الماضي ، باستخدام أداة النفي والجزم والقلب ( لم ) ، وعطف فعلين على هذه الأفعال الثلاثة ، وبذلك يكون الشاعر قد نقل خمسة أفعال إلى الزمن الماضي باستخدام الأداة ( لم ) ، وهي :-

١- أَوْ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بَانْتِي
٢- تَرَاكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَها
٣- لَمْ يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرَامِها

فالفعل ( يعتلق ) الذي ورد في المثال الثاني ، معطوف على ( أرضها ) مجزوم ، والمعنى : تراك أمكنة إذا لم أرضها ، أو إذا لم يعتلق بعض النفس حمامها .

هذه خمسة أفعال قد نقلت دلالتها إلى الزمن الماضي لدخول ( لم ) عليها ، وهناك بعض الأفعال قد وردت حكاية حال عن الزمن الماضي وهي ( لا تدري ) في قوله :-

بَلْ أَنْتَ لَا تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ      طَلَّقَ لِيَذِلَّ لَهَا وَهَامَا وَنِدَامِها

والفعل ( أغلى ) الذي ورد في قوله :-  
أَغْلِي السَّيَّءَ بِكُلِّ أَدْنَى عَاتِقٍ      أَوْ جَوْنَةٍ قَدَحَتْ وَفَضَّ خَتَامِها

والفعل ( تأتله ) الذي ورد في قوله :-

بَصْبُوحٍ صَافِيَةٍ وَجَنِّبِ كَرِينَةٍ  
بِمَكْوَرٍ تَأْتَالُهُ إِيَّاهُمَا

وكذلك الفعل ( أعل ) الذي وقع بين فعلين ماضيين هما ( باكرت - هب ) في قوله :-

بَاكَرْتُ حَاجَتَهَا الدَّجَاجَ بِسُحْرَةٍ  
لَأُعَلَّ مِنْهَا حِينَ هَبَّ نِيَامُهَا

والفعل ( تحمل ) الذي وقع بين الفعلين ( حميت - غدوت ) في قوله :-

وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلَ شَكْتِي  
فَرَطُ وَمَنَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لَجَامِهَا

وأما الأفعال ( يحصر - ترقى - تطعن - تتنحي ) ، فقد وقعت أيضاً في إطار الزمن الماضي ،  
فالشاعر مازال يتحدث ويترنم عن زمن قد مضى .

يفخر الشاعر بمناظرة جرت بينه وبين الربيع بن زياد في مجلس النعمان بن المنذر ، كانت  
الغلبة فيها للشاعر ، وهو ما زال صبيّاً ، يوردها أيضاً في إطار الزمن الماضي ، وردت فيها الأفعال  
( يرجى - يخشى ) بالبناء للمجهول ، وكذلك حديثه عن نحر الجزر وتقديمها لمن يأكل ، فهو يتحدث  
عن أحداث وقعت في زمن قد مضى ، ويقم لذلك بالفعل الماضي ( دعوت ) ، وفي إطاره يورد  
الأفعال ( أدعو - تأوي - يكالون - تمد ) . وهكذا فإن الزمن المضارع يكاد يفقد دلالاته ، إذ  
يستخدمه الشاعر للتعبير عن أحداث وقعت في الزمن الماضي .

xxxxxx xxxxxx xxxxxx

في مقطع الفخر بالقبيلة يبدأ الشاعر بقوله :-

إِنَّا إِذَا لِنَقُتَ الْمَجَامِعَ لَمْ يَزَلْ  
مَنَا لِرَازٍ عَظِيمَةٍ جِشَامِهَا

فالفعل ( يزال ) نقلته ( لم ) إلى دلالة الماضي ، وانسحب هذا على الفعل ( يعطي ) وكذلك الفعل ( يعين ) ،  
فالأفعال الثلاثة قد وردت في سياق ( لم ) ، والأفعال الخمسة الباقية وردت تتحدث عن قوم الشاعر  
الذين سنت لهم أبائهم خصالاً وشيماً لا يحيدون عنها فهم :-

لَا يَطْبِعُونَ وَلَا يَبُورُ فِعَالِهِمْ  
إِذْ لَا تَمِيلُ مَعَ الْهَوَىٰ أَحْلَامُهَا  
وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يَبْطِئَ حَاسِدٌ  
أَوْ أَنْ يَلُومَ مَعَ الْعَتُوِّ لِيَامُهَا

لقد ظهر من خلال العرض السابق أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع لا ليدل على حال أو  
استقبال ، وإنما استخدمه جنباً إلى جنب مع الفعل الماضي ، ليعلم به فكرته ، التي سيطرت عليه ،  
وهي التذكر والتغني والحنين ، إلى أحداث قد مضى زمنها ، فالشاعر إنما يجتر هذه الأحداث تسلية  
لنفس قد بلغت المشيب ، وسلواها في التذكر ، والتغني ، والترنم ، وأن تندن بما مضى .





## الفصل الثالث

### تحليل التركيب في العلاقات



## ( مدخل )

في أحضان علم النحو ، وعلى يدي جهابذته وواضعي أصوله ، بدأ الاهتمام بمسألة التركيب ، ونظر النحاة إلى هذه المسألة في ضوء نظرية العامل ، التي شغلتهم كثيراً ، فهذا سيبويه يعقد فصلاً في كتابه عن الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول ، يتحدث عن مسألة التركيب في ضوء نظرية العامل ، ويضرب لذلك مثلاً حيث يقول ( وذلك قولك ضرب عبد الله زيداً ، فعبد الله ارتفع ما هنا كما ارتفع في ذهب وشغلت به ضرب كما شغلت به ذهب ، وانتصب زيد لأنه مفعول تعدى إليه فعل الفاعل .... وإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول ، وذلك قولك : ضرب زيداً عبد الله ، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخراً في اللفظ ، فمن ثم كان حق اللفظ أن يكون مقدماً ، وهو عربي جيد كثير ، كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهملهم ويعنيانهم )<sup>(١)</sup> .

ويعلق أبو سعيد السيرافي على كلام سيبويه قائلاً ( واكتسبوا بتقديمه ضرباً من التوسع في الكلام ، لأن في كلامهم الشعر المقفى والكلام المسجع ، وربما اتفق أن يكون السجع في الفاعل فيؤخرونه )<sup>(٢)</sup> .

ونلمح أولى محاولات ربط التركيب بالمعنى عند سيبويه ، وذلك عندما يقسم الكلام إلى ( مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب )<sup>(٣)</sup> . ويضرب لذلك الأمثال ، فمثال المستقيم الحسن ( أتيتك أمس : وسأيتك غداً ) ومثال المحال ( أتيتك غداً ، وسأيتك أمس ) ، ومثال المستقيم الكذب ( حملت الجبل ، وشربت ماء البحر ) ، ومثال المستقيم القبيح ( كي زيداً يأتيتك ) ، ومثال المحال الكذب ( سوف أشرب ماء البحر أمس )<sup>(٤)</sup> . ففي ضوء نظرية العامل ، وصف سيبويه بعض التراكيب التي وردت في الأمثلة السابقة بلفظة ( مستقيم ) لكنه عندما نظر إلى معناها ومدى تحققها ، أطلق عليها صفة أخرى ، تتفق مع وجهة نظره في هذا التركيب أو ذاك .

ويمكن أن يلاحظ على آراء سيبويه ، وأبي سعيد السيرافي السابقة ما يلي :-

١- اهتمام سيبويه كنحوي بمسألة شغل العامل بمعموله .

٢- أن التقديم عند سيبويه يكون للأهمية .

(١) أبو سعيد السيرافي - شرح كتاب سيبويه - تحقيق الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ - ٢٧٢/٢ .

(٢) أبو سعيد السيرافي - السابق - ٢٧٢/٢ .

(٣) أبو سعيد السيرافي - السابق - ٨٩/٢ .

(٤) أبو سعيد السيرافي - السابق - ٨٩/٢ وما بعدها .



٣- توسع أبو سعيد السيرافي في مسألة التقديم والتأخير ورأى أن التقديم يمكن أن يكون لسبب فني أو لغرض فني .

٤- من أقسام الكلام عند سيبويه ( المستقيم الكذب ) ، و( مثاله حملت الجبل ، وشربت ماء البحر ) فالتركيب عنده مستقيم ، روعيت فيه قواعد النحو ، إلا أنه تركيب كذب ، وذلك لأن ( ظاهرهما يدل على كذب قائلهما ) <sup>(١)</sup> ، كما يقول أبو سعيد السيرافي ، ولم يلتفت هو ولا سيبويه من قبل إلى الجانب الاستعاري الذي يمكن أن ينطوي عليه الكلام ، فهذا أمر لا يقع في دائرة اهتمامهما كنهويين .

ويصل الأمر إلى عبد القاهر الجرجاني ، والذي تشغله مسألة النظم ، حيث يتخذها مدخلاً يلج من خلاله إلى قضية الإعجاز ، وما النظم عنده إلا مراعاة قواعد النحو إذ يقول ( واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك ، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض ، ونجعل هذه بسبب من تلك ، هذا ما لا يجهله عاقل ، ولا يخفى على أحد من الناس ، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتهما ما معناه وما محموله ، وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها ، غير أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل ، أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين وتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة الأول ، أو تأكيداً له أو بدلاً منه ، أو تجيء باسم يعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تمييزاً أن تتوخي في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيًا أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى ، أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف . وعلى هذا القياس ) <sup>(٢)</sup> .

فالأساس النظري عند عبد القاهر الجرجاني واضح ، فالنظم عنده مراعاة قواعد النحو والسير عليها ويصرح بذلك قائلاً ( واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها ) <sup>(٣)</sup> . ويتطابق هذا الفهم على أبيات من الشعر منها بيت الفرزدق المشهور :-  
وما مثله في الناس إلا مملوكاً أبو أمه حي أبوه يقاربه <sup>(٤)</sup>

<sup>(١)</sup> أبو سعيد السيرافي - شرح كتاب سيبويه - ٩١/٢ .

<sup>(٢)</sup> الإمام عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا - الطبعة الخامسة - دار المنار بمصر - ١٣٧٢ هـ - ص ٤٤ ، ٤٥ .

<sup>(٣)</sup> عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ٦٤ .

<sup>(٤)</sup> أي ما مثل الممدوح " وهو إبراهيم بن هشام خال هشام بن الملك بن مروان " في الناس حي يقاربه في فضائله إلا صاحب ملك ، أبو أمه أب للممدوح ، وحاصل معنى أنه لا يشبهه إلا ابن أخته الذي هو هشام ، فأبو الممدوح أبو أم هشام بن عبد الملك وعلى هذا يكون " وما مثله في الناس إلا مملوكاً أبو أمه أبوه " فأبو أمه تعود على هشام بن عبد الملك وأبوه تعود على الممدوح .

إذ يقول معلقاً على هذا البيت ( وفي نظائره ذلك مما وصفوه بفساد النظم ، وعابوه ممن جهة سوء التأليف ، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب ، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار وغير ذلك ما ليس له أن يصنعه وما لا يسوغ على أصول هذا العلم ) (١) .

فعبد القاهر - وهو نحوي في الأصل - قد فطن إلى فروق في التركيب لم يفتن إليها غيره ممن سبقوه ، وضعته على أعتاب علم البلاغة ، بل جعلته علماً من أعلامها .

لم تتعد نظرة سيبويه التركيب ، بينما نظر عبد القاهر إلى ما وراء التركيب ، فسيبويه لم ير في التركيب إلا أن يكون حسناً أو قبيحاً أو محالاً أو كذباً أو كذباً محالاً ، بينما اهتم عبد القاهر بالتركييب التي التزم أصحابها فيها قواعد علم النحو ، وصاروا على أصولها ، ثم حاول أن يقرأ ما خلف هذه التراكيب ، لقد فرق عبد القاهر بين تراكيب لو عرضت على غيره من النحاة ما زاد على أن قال فيها أنها تراكيب مستقيمة حسنة ، ووقف عند هذا الوصف لا يتعداه ، لكن عبد القاهر رأى فروقاً في هذه التراكيب المستقيمة الحسنة ، فيقول ( لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن تخرج أخرج ، وإن خرجت ، وإن تخرج فأنا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاعني زيد مسرعاً ، وجاعني يسرع ، وجاعني وهو يسرع أو هو يسرع ، وجاعني قد أسرع ، وجاعني وقد أسرع فيعترف بكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له " (٢) .

ويلاحظ على آراء عبد القاهر الجرجاني السابقة ما يلي :-

(١) أنه قد اتفق مع سيبويه على أهمية علم النحو ، وأنه لا تركيب دون ملاحظة دقيقة لقواعد هذا العلم .

(٢) أن عبد القاهر قد لاحظ فروقاً في التراكيب المنضبطة بقواعد علم النحو لم يسبقه أحد إليها ، وأن هذه الملاحظات قد قربت ما بين علم البلاغة وعلم النحو ، وأنها قد وضعت عبد القاهر على قائمة علماء البلاغة ، على أن الذي يعني الدارس في هذا المجال هو هذه القنطرة التي قفزها عبد القاهر في نظريته إلى التركيب ، ومدى إفادة الدرس النقدي البلاغي منها .

(١) عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ٦٦ ، ٦٧ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ٦٤ .

ويتقدم الأمر خطوة أخرى عند حازم القرطاجني ، فإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد رأى فروقاً في معاني التراكيب ، فلقد رأى حازم أنه لا تركيب يسد مسد تركيب آخر ، وأن ( عبارة لا تسد مسد عبارة في حسن وقع وإن كان مفهومهما واحداً ، لأن إحداهما أليق بالموضع وأشدّها مناسبة لما وقع في جنبتي الكلام المكتفتين له ..... ) (١) .

وتشغل حازم قضية وضوح المعنى وغموضه ، ويرجع غموض المعنى إلى أسباب ، منها ما يرجع إلى التركيب حيث يقول ( أو يكون المعنى قد وضعت صور التراكيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب ، فتكره الأفهام لذلك ، فقد لا تفهمه على وجهه وقد لا تهوى إلى فهمه بالجملة ، أو يكون بعض ما اشتمل عليه المعنى فطنة لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات ، أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخيلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه . وكلما كانت الأوصاف في مثل هذا مختلفة من أغراض الشيء البعيدة لم تنهد إلى فهمه إلا بعد بطاء ) (٢) .

وكما تحدث حازم عن وضوح المعنى وغموضه ، يتحدث أيضاً عن حسن التعبير وإجادته ، إذ يرى أن ( من حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام . وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره ، ومن ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنيهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب ، وله به علة ، وحمله عليه في الترتيب . فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بياناً وحسن ديباجة واستدلالاً بأوله على آخره . ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيّة النظم متخاذلاً بعضها عن بعض ) (٣) .

ويمكن أن يلاحظ في كلام حازم تركيزه على ما يلي :-

( ١ ) أن عبارة لا يمكن أن تسد مسد عبارة أخرى .

( ٢ ) أن هناك أسباباً لغموض المعنى.. وأن من هذه الأسباب الخلل في التركيب .

( ٣ ) أن هناك أسباباً لحسن التعبير وإجادته ، وأخرى لقبح الوضع والتأليف ، ترجع في معظمها إلى حسن التركيب أو فساده .

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني - منهاج البلاغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشارقة تونس ١٩٦٦ - ص ١٦ .

(٢) حازم القرطاجني - منهاج البلاغاء وسراج الأدباء - ص ١٧٣ .

(٣) حازم القرطاجني - السابق - ص ٢٤٤ .

والعلامة ابن خلدون رأي تجدر الإشارة إليه ، فاللغات عنده إنما هي ( ملكات في اللسان للعبارة عن الدعائي ، وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها ، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب ) (١) ، ويرى أن الشعر ( لصعوبة متناه و غرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه ، ولا يكتفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج في خصوصه إلى تلمظ ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بهما ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم إنها عبارة عندهم عن العنوان الذي ينسب فيه التراكيب ، أو الطالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع للكلام باعتباره إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتباره إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ) (٢) .

وإذا كانت اللغة ملكة في اللسان - كما قرر ابن خلدون من قبل - فإن الوصول إلى الاستخدام الأمثل للغة ، ولتقل هذه الملكة يحتاج إلى شيء من الدربة والمران وتتبع أساليب العرب في أحاديثهم ، إذ يقول ابن خلدون ( وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشاعر ) (٣) .

ويلاحظ على الآراء السابقة التي ساقها العلامة ابن خلدون ما يلي :-

(١) أنه يرى أن اللغة عنده ملكة في اللسان ، وأن مفهوم اللغة عنده لا ينسحب على اللفظة المفردة ، بل على التراكيب في سياقاتها المختلفة .

(٢) أن كلمتي القالب والمنوال اللتين وردتا في كلامه ، لم يكن يعني بهما قوالب جامدة تصب فيها الألفاظ صباً ، وإلا لما كانت هناك خصوصية لشاعر دون آخر ، أو ميزة لشاعر دون غيره من الشعراء .

(٣) أن التراكيب إنما يتعرف عليها من تتبع كلام العرب ، فكما يتعلم الصبي اللفظة المفردة يتعلم التركيب (٤) .

يلتقط الدكتور صبحي الطعان تعبيرات ابن خلدون عن المنوال والنسج ويتبناها وثلثك عندما يقرر ( أن عملية النسج هي التي تظهر الفارق الإبداعي ، وهي التي تحدد شروط النجاح أو الفشل ، وهي

(١) عبد الحمن بن خلدون - الجزء الأول من كتاب العبر وديوان الهند والخيبر المعروف بمقدمة ابن خلدون - دار إحياء التراث العربي - بيروت

- د.ت - ص ٥٥٤ .

(٢) ابن خلدون - المقدمة - ص ٥٧٠ .

(٣) ابن خلدون - المقدمة - ص ٥٧٢ .

(٤) راجع ابن خلدون في مقدمته - ص ٥٥٤ - ٥٥٥ تجده يتحدث عن هذا بأسهاب .



التي تحدد جمالية النص تركيباً ودلالة ، لأن كل تركيب جديد يؤدي إلى دلالة جديدة ( <sup>(١)</sup> ) ، ويقرر جون كوين مبدأ آخر إذ يقول ( إنما يعد الشاعر شاعراً لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر ، وهو ليس مبدع أفكار إنما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة ، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعراً كبيراً ) ( <sup>(٢)</sup> ) .

لقد وصف جون كوين الشاعر بثلاثة أوصاف ، وصفه ( بأنه عبر ) وأنه ( مبدع كلمات ) ، وأنه ( كل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة ) . ويدهي أن الشاعر لم يخترع اللفظة ذاتها ، بل اخترع اللفظة في إطار السياق الذي وضعها فيه ، وعلى هذا فالشاعر لم يبدع الكلمة المفردة ، وإنما أبدع التركيب ، وعبر بهذا التركيب عن فكر واحساس .

لقد أجرى الشاعر الفرنسي الكبير ( مالارمي ) تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية ، لم يكن هناك أحد أوضح منه في وعيه بالطبيعة اللغوية لفنه ، هو الذي قال ( إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات ، وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة " أنا تركيبي " ) ( <sup>(٣)</sup> )

وإذا ما وصل الأمر إلى الشكلانيين الروسي ، يتضح أنهم يركزون على أن الأديب استخدام خاص للغة ، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة ( العملية ) وتشويهها ( <sup>(٤)</sup> ) ويتفق ( ميشيل ريفاتير ) معهم في النظرة إلى الشعر بوصفه استخداماً خاصاً للغة ، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع ، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها ( <sup>(٥)</sup> ) .

لن أستطرد كثيراً مع النقول ، فالآراء كثيرة ومتشعبة ، وما أسهل تتبعها ، ولكنني أريد أن أخلص من النقول والآراء السابقة إلى الحقائق الآتية :-

- (١) أن الحديث ينصب على تراكيب منضبطة بقواعد علم النحو وتسير على أصوله .
- (٢) أن هناك فروقاً في التراكيب ، وعليه فلا يمكن أن تعد عبارة مسددة عبارة أخرى .
- (٣) أن اللغة ملكة في اللسان ، والوصول إلى الاستخدام الأمثل لها يكون بالسدرة والمران .
- (٤) أن لغة الشعر غير لغة النثر ، وأن الإنسان يتعلم التراكيب كما يتعلم الألفاظ المفردة .
- (٥) أن الإبداع الأدبي إنما هو إبداع تراكيب ، وعبقرية الشاعر تكمن في اختراع التراكيب .

(١) د. صبحي الطمان - مقالة بعنوان بنية النص الكوي - عالم الفكر - المجلد الثالث والعشرون - العددان الأول والثاني يوليو/سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر - ١٩٩٤ - ص ٣٣٤ .

(٢) جون كوين - بناء لغة الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش - دار المعارف - الطبعة الثالثة - ١٩٩٣ ص ٥٥ .

(٣) جون كوين - السابق - ص ٥٦ .

(٤) رمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة الدكتور جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - آفاق الترجمة رقم ٥١ ص ٣١

(٥) رمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة الدكتور جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ص ٢١٧ .

(٦) أن عملية الفسح - أي عملية إبداع التراكيب - هي التي تظهر الفرق بين شاعر وآخر ، وهي التي تحدد مدى نجاح الشاعر أو فشله ، وهي التي تظهر القيم الجمالية للنص .

فإذا كانت للتراكيب كل هذه الأهمية ، وإذا كانت هي التي تعين على مفارقة في التعبير بين الشعراء ، فليكن التوجه إلى النصوص ، لتحليل التراكيب المكونة لها ، وذلك من خلال النقاط الآتية :-

### (١) أركان الجملة

أ- المبتدأ والخبر .  
ب- الفعل والفاعل .

### (٢) التقديم والتأخير .

- أ- تقديم الخبر على المبتدأ .  
ب- تقديم المفعول على الفاعل .  
ج- تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل .  
د- تقديم الجار والمجرور على المفعول به .  
هـ- تقديم الظرف على خبر كان .  
و- تقديم جواب الشرط على فعل الشرط .  
ز- تقديم الاسم على فعل الشرط .

### (١) أركان الجملة :-

لا شك أن الجملة ( هي الوحدة اللغوية التي يدور حولها التحليل أو الدراسة ) <sup>(١)</sup> ، ولقد تميز الشعراء في استخدامهم لأركان الجملة ، فمنهم من أثر استخدام الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر ، ومنهم من غلب عليه استخدام الجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل ؛ وإذا كان بعض العلماء قد نظر إلى هذين النوعين من الجمل نظرة واحدة ، فهما - من وجهة نظر هؤلاء العلماء - جملتان خبريتان ، فإن فريقاً آخر قد فرق بين هاتين الجملتين ، فقالوا :

(١) إن الأسماء تتميز بخاصية استاتيكية ثابتة ، مما يجعلها أقل حيوية من الأفعال ، وأن الجملة الاسمية عادة قصيرة والفعلية طويلة وهذا يترتب عليه مزيد من الحيوية والوضوح في الجملة الفعلية عن الاسمية.

(٢) إن النص الذي تخضع كل جملة فيه أو - معظمها - لنموذج أساسي واحد يعد نصاً ترتيبياً ، أما الأسلوب الفعلي فيؤدي إلى لون من التنزيح الخصب لتعدد أزمائه وحالاته واستثماره لطاقة اللغة الخلاقة.

(٣) إن الأسلوب الاسمي أسهل في الكتابة من الأسلوب الفعلي ، مما يجعل من الطبيعي أن يختاره أو

<sup>(١)</sup> رجاء عيد - البحث الأسلوبي - معاصرة وراث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٧٣ - ص ٥٦ .

ينجرف في تياره من يعني بما يقول أكثر من عنايته بالطريقة التي يقول بها .

(٤) إن الأسلوب الاسمي يساعد على تأكيد الطابع غير الشخصي للعبارة، فالكتابة العلمية تتفادى التعبيرات الشخصية التي قد تتجلى في الفعل المبني للمعلوم مما يجعلها تلجأ إلى الجمل الاسمية من ناحية وإلى المبني للمجهول من ناحية أخرى<sup>(١)</sup>. وقالوا إن الجملة الاسمية (للثبوت وضعا وللدوام استعمالاً للقرينة)<sup>(٢)</sup>، والجملة الفعلية (للتجدد والزمان باختصار، وقد يفاد بالمضارع الاستمرار التجديدي بمعرفة المقام وقرينه تنصب لذلك)<sup>(٣)</sup>.

والعبارة السابقة تلفت النظر إلى السياق، فمما لا شك فيه أن السياق يلقي بظلاله على المعنى، وأن هناك معنى (يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التي تولفه، أي أن السياق قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى وحدة معينة أو وحدات مضمومة بطريقة آلية)<sup>(٤)</sup>

هناك عوامل - إذن - تتضافر لإبراز المعنى، منها السياق، ومنها توظيف التراكيب في إطار هذا السياق، وهناك عملية إبداع التراكيب التي وصفت في الصفحات السابقة بأنها هي التي تظهر الفرق بين شاعر وآخر، ولقد أبدع شعراء المعلقات تراكيب، واستثمروا طاقة اللغة وقدرتها على تشكيل المعنى، وظهرت من خلال قراءة المعلقات فروق في إبداع التراكيب. وعلينا أن نستنتج من السياق العام القيم الفنية التي تتداخل في التركيب اللغوي جميعه وأن القدرات الفنية أرحب من تحديدها برسوم وتفعيدات، ولا يجد صلب النظر على مزق من الأداء والزرع بأن كل عطاء فني تجسم فيها، والأسلوب الفني المحتوي على عناصر ثرية وهي متعددة يستطيع صاحبه أن يشير بها إلى المتلقي ليدرك لم كانت تركيباته على هذا النسق، وما دلالاتها على المغزى الخاص الذي يرمي إليه<sup>(٥)</sup>، ولهذا كان الإحصاء الآتي محاولة لإظهار الفروق التي تميز شاعراً عن آخر في استخدام التراكيب المختلفة، والتي تتيحها التشكيلات اللغوية المختلفة.

<sup>(١)</sup> د. صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة - ١٩٩٢ - ص ٢٤٠ وما بعدها. حيث أورد الكاتب صفحات من كتابه فرق فيها بين الجملة الاسمية والفعلية.

<sup>(٢)</sup> حسين المرصفي - الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية - حققه وقدم له د. عبد العزيز الدسوقي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ - ٦١/٢.

<sup>(٣)</sup> حسين المرصفي - السابق - ٦١/٢.

<sup>(٤)</sup> د. مصطفى ناصف - نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأندلس - بيروت - د. ت - ص ١٦١ - ١٦٢.

<sup>(٥)</sup> رجاء عيد - فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور - منشأة المعارف بالإسكندرية - د. ت - ص ٧١.

الشاعر	عدد أبيات القصيدة	جملة البيت بدأ والخير		القصيدة والمقام			أكثر القصائد استعمالاً		البنساق للمجهول	مجموع الجوهل المظورة	نسبة الجوهل المظورة إلى عدد الأبيات	الملاحظات
		البيت الكلي	عدد مرات تكرار البيت	البيت الكلي	اسم القائل	المتصور	المرشد	البيتان				
امرق القيس	٧٧	٩	٣	١١٥	٢١	٩٤	٢٧	غريبة	٦	١٢١	١,٥٧ / بيت	٥١
طرفة	١٠٣	٣٧	١٠	١٨١	٣٩	١٤٢	٤٦	المتكلم	١٨	١٩٩	١,٩٣ / بيت	٨٥
زهير	٥٩	٣١	٥	١١٨	١٢	١٠٦	٣٧	غريب	٢٨	١٤٦	٢,٤٧ / بيت	٢٣
عترة	٨٩	١٩	٣	١٤٦	٣٤	١١٢	٤٢	متكلم	١٢	١٥٨	١,٧٧ / بيت	٧٥
عزرو	٩٤	١٥	٥	١٧١	٢٠	١٥١	٦١	جمع	١٧	١٨٨	٢,٠٠ / بيت	٢٧
الحارث	٨٤	٤٧	٣١	١٠٥	٤١	٦٤	٢٠	ول قصيدة	١١	١١٦	١,٣٨ / بيت	٢٨
ليلى	٨٨	٢٥	٥	١٥٨	٧٧	٨١	٣٢	غريبة	٢٠	١٧٨	٢,٠٢ / بيت	٣٤

جدول رقم ( ٢٦ )



بين يدي التعليق على هذا الإحصاء أشير إلى الأمور الآتية :-

- (١) لم يدخل في هذا الإحصاء الجمل التي كان أصلها المبتدأ والخبر ، ثم دخل عليها ناسخ فانسحخ الابتداء .
- (٢) لم يدخل في هذا الإحصاء أيضاً الفاعل المرفوع بغير فعل صريح ، كالفعل المرفوع باسم الفاعل ، وكذلك الفاعل المضاف إلى المصدر .
- (٣) لم يدخل في هذا الإحصاء الجمل أو شبه الجمل التي وقعت صفات .

إن تأمل الإحصاء السابق ، ومحاولة قراءته قراءة أولية ، تظهر الأمور الآتية :-

- (١) أن امرأ القيس هو أقل الشعراء في استخدام المبتدأ والخبر ، وأن الحارث بن حلزة أكثر الشعراء استخداماً له ، فلقد استخدم امرؤ القيس المبتدأ والخبر في اثني عشر موضعاً ، واستخدمه الحارث في سبعة وأربعين موضعاً .
- (٢) أن طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات استخداماً للجملة المكونة من الفعل والفاعل ، وأن الحارث بن حلزة أقل هؤلاء الشعراء استخداماً لهذه الجملة ، فلقد استخدمها طرفة بن العبد في مائة وواحد وثمانين موضعاً ، في حين استخدم الحارث الجملة المكونة من الفعل والفاعل في مائة موضع وخمسة مواضع فقط .
- (٣) أن ليبيد بن ربيعة أكثر شعراء المعلقات استخداماً للفاعل الظاهر ، وأن زهيراً أقلهم استخداماً له ، فلقد استخدم ليبيد الفاعل الظاهر في سبعة وسبعين موضعاً ، في حين استخدمه زهير في اثني عشر موضعاً فقط .
- (٤) أن طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات استخداماً للفاعل الضمير ، فلقد استخدمه في مائة واثنين وأربعين موضعاً ، وأن الحارث أقلهم استخداماً للضمير ، فلقد استخدمه في أربعة وستين موضعاً .
- (٥) أن ضمير المتكلم هو أكثر الضمائر استخداماً عند كل من طرفة وعنترة والحارث بن حلزة ، فقد استخدموه فاعلاً بصورة لافتة للنظر . وأن ضمير الغائبة هو أكثر الضمائر دوراً عند كل من امرئ القيس وليبيد ، وأن ضمير الغائب هو أكثر الضمائر عند زهير ، فأما عمرو بن كلثوم فأكثر الضمائر عنده هو الضمير العائد على الجنع " نا " .
- (٦) أن طرفة بن العبد قد تميز في استخدامه للصفة ، فلقد استخدمها في خمسة وثمانين موضعاً ، وأن زهير كان أقل شعراء المعلقات استخداماً لها ؛ فلقد وردت في معلقته في ثلاثة وعشرين موضعاً فقط .

لقد أظهرت هذه القراءة الأولية تمايزاً وفروقاً بين الشعراء في استخدام التراكيب المختلفة ، وأن الصفحات التالية سوف تكشف الستار عن فروق أخرى وربما عللت لهذه الفروق .

لقد أظهر الإحصاء السابق عدد مرات استخدام جملة المبتدأ والخبر عند كل شاعر من شعراء المعلقات ، وعند حساب النسبة المئوية لاستخدام هذه الجملة منسوبة إلى عدد أبيات المعلقة ، ظهرت النسبة الآتية :-

الحارث بن حلزة	٥٥,٩ %	زهير	٥٢,٥ %
طرفة بن العبد	٣٥,٩ %	ليبيد بن ربيعة	٢٨,٤ %
عنتر	٢١,٣ %	عمرو بن كلثوم	١٥,٩ %
امرؤ القيس	١٥,٦ %		

وفي دور هذا يمكن حصر الخصائص الأسلوبية عن الحارث فيما يلي :-

(١) الخاصية الأولى أنه أكثر شعراء المعلقات استخداماً للمبتدأ والخبر ، فالمحور الرئيسي الذي تدور حوله القصيدة هو الفخر ، والشاعر يفخر بأحداث قد وقعت ، إنه فقط يذكر السامعين بها ، فهي أمور بالنسبة للشاعر والمتلقي على السواء ثابتة ، فالحديث عنها بالجملة الاسمية ( جملة المبتدأ والخبر ) يتناسب مع طبيعة هذه الجملة ، ذات السمة التقريرية ، والتي تدل - فيما تدل - على الثبوت .

(٢) الخاصية الثانية القلة النسبية لاستخدام الجملة الفعلية ، فعند حساب نسبة الأفعال إلى عدد أبيات القصيدة البالغ أربعة وثمانين بيتاً ، تكون النتيجة ١,٣٨ / بيت ، وهذه أقل نسبة عند شعراء المعلقات ، إذ بلغت نسبة عدد الأفعال إلى عدد أبيات القصيدة عند باقي شعراء المعلقات كالآتي :-

١- زهير ٢,٤٧ / بيت	٢- ليبيد ٢,٠٢ / بيت	٣- عمرو بن كلثوم ٢,٠٠ / بيت
٤- طرفة ١,٩٣ / بيت	٥- عنتر ١,٧٧ / بيت	٦- امرؤ القيس ١,٥٧ / بيت

وعلى هذا يكون الحارث أكثر الشعراء استخداماً لجملة المبتدأ والخبر ، وأقلهم استخداماً للجملة الفعلية ، ولعل السبب كان واضحاً .

تظهر الخاصية الأسلوبية واضحة عند مقارنة معلقة الحارث بمعلقة عمرو بن كلثوم ، فعلى الرغم من أن موضوع القصيدتين واحد تقريباً وهو الفخر ، إلا أن الشاعرين قد اختلفا في أسلوب تناول ، ففي حين أن الحارث قد رأى أن الجملة الاسمية أكثر تعبيراً عن فكرته من الجملة الفعلية ، فقد رأى عمرو بن كلثوم أن الجملة الفعلية بما تحويه من دلالة على التجدد هي الأكثر تعبيراً عن

فكرته. وهذا يدل على أن ( علاقة المتكلم بمفردات لغته ، وتصرفه فيها بالتركيب على نمط خاص أشبه بعلاقة الصائغ الذي يأخذ قطعة من الذهب فيذيب بعضها في بعض حتى يصير قطعة واحدة )<sup>(١)</sup>

(٣) الخاصية الثالثة هي استخدامه للفاعل الظاهر ، فلقد استخدم في قصيدته واحداً وأربعين فاعلاً ظاهراً ، وأربعة وستين فاعلاً مضمراً ، وبلغت نسبة استخدام الفاعل الظاهر إلى المجموع الكلي لعدد الأفعال ٣٩,٠٤٪ وهو بذلك يأتي في الترتيب الثاني بعد لبيد في استخدامه للفاعل الظاهر. ولعل استخدام الشاعر للفاعل الظاهر أمر مقصود ، فإذا كان من عسل بنساء الفعل للمجهول للخوف من الفاعل أو الخوف عليه ، فبمفهوم المخالفة يكون إظهار الفاعل يحض فكرة الخوف منه أو الخوف عليه ، فالشاعر وقومه قد فعلوا ، ولا يخشون أحداً ، وهذا يتفق مع السياق العام للقصيدة وهو الفخر .

(٤) الخاصية الرابعة هي استخدامه لضمير الجمع ، فقد استخدم وار الجماعة في عشرين موضعاً واستخدم ضمير المتكلم ( الجمعي ) في سبعة عشر موضعاً ، ولا مشاحة في ذلك فالرجل إنما يفخر بقومه وقبيلته ، لا بشخصه وذاته ، فسيادة ضمير الجمع هاهنا أمر منطقي .

(٥) الخاصية الخامسة تتعلق باستخدامه الصفات ، فلقد استخدم الصفة في ثمانية وعشرين موضعاً ، وعند حساب نسبة الصفات إلى عدد أبيات القصيدة كانت النتيجة ٣٣,٣٣٪ وبذلك يكون في الترتيب السادس من بين شعراء المعلقة السبعة في استخدامه للصفة ، فترتيب الشعراء على حسب استخدامهم للصفات كالآتي :-

١- عنبرة ٨٤,٢٦٪	٢- طرفة ٨٢,٥٢٪	٣- امرؤ القيس ٦٦,٢٣٪
٤- زهير ٣٨,٩٨٪	٥- لبيد ٣٨,٦٣٪	٦- الحارث ٣٣,٣٣٪
٧- عمرو بن كلثوم ٢٨,٧٢٪		

ثمة وشائج تربط بين معلقة الحارث ومعلقة عمرو بن كلثوم ، فالحديث عن إحداها يستدعي الحديث عن الأخرى ، ومن هذه الشوائب اتحاد موضوع المعلقين تقريباً. إلا أن أسلوب التناول قد اختلف ، ولعل هذا يحض الفكرة التي نادت بالربط بين الأسلوب والغرض<sup>(٢)</sup> ، فها نحن أمام قصيدتين موضوعهما واحد ، إلا أن أسلوب الشاعرين قد اختلف في التعبير عن هذا الغرض الواحد ، وهذا يدل على خصوصية كل شاعر في التعبير عن فكرته .

(١) شفيع السيد - الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبى - دار الفكر العربى بالقاهرة - ١٩٨٦ - ص ٢٧ .

(٢) راجع بيان إعجاز القرآن . ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن لرماني والخطاني وعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف - ط٢ - ١٩٦٨ - ص ٦٥ ، ٦٦ .

وقد استخدم عمرو بن كلثوم الجملة الفعلية في مائة وثمانية وثمانين موضعاً بنسبة قدرها ٢١/بيت، ويأتي في هذا المجال في الترتيب الثالث بعد زهير ولييد ، بينما استخدم جملة المبتدأ والخبر في خمسة عشر موضعاً . وهو بهذا يخالف تماماً غريمه الحارث بن حنظلة الذي تفوق تماماً في استخدام الجملة الاسمية .

لقد أراد عمرو بن كلثوم أن يسم قصيدته بالحركة الدائبة ، والتجديد الدائم ، لقد أراد أن يخبر عمرو بن هند بماض وحاضر زاهر ، كان لبني تغلب الغلبة والنصر كما أراد أن يقول إن المستقبل مبني على الماضي والحاضر ، فهو أيضاً لبني تغلب ، لذلك انطلق مستخدماً الجملة الفعلية قائلاً :-

١٧- وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ	وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا
١٨- أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا	وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرَكَ الْيَقِينَا
١٩- بَأَنَّا نُورِدُ الرَّيَابَاتِ بِيضًا	وَنُصِيرُ هَنَ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا
٢٠- وَأَيَّامٌ لَنَا غُرَطِيْرَالِي	عَصِينَا الْمَلِكُ فِيهَا أَنْ تَدِينَا
٢١- وَسَيِّدٌ مَعَشِيرٍ قَدْ تَوَجَّوْهُ	بِتَاجِ الْمَلِكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَا
٢٢- تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ	مُقَلَّدَةً أَعْنَقَهَا صُفُونَا
٢٣- وَقَدْ كَهَرَتْ كِلَابُ الْحَيِّ مَنَا	وَشَنَنْبَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

وقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات السبعة خمسة عشر فعلاً ، منها تسعة أفعال مضارعة ، وخمسة أفعال ماضية ، وفعل أمر واحد . فتكثيف الجملة الفعلية التي فعلها مضارع دال على ميل الشاعر إلى إسباغ صفة التجدد والحدوث على قصيدته .

يمكن حصر الخصائص الأسلوبية عند عمرو بن كلثوم فيما يلي :-

- (١) الخاصية الأولى هي القلة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية . فهو الشاعر قبل الأخير في نسبة استخدام هذه الجملة .
- (٢) الخاصية الثانية هي الزيادة النسبية لاستخدام الجملة الفعلية ، فهو الشاعر الثاني بعد زهير في استخدام هذه الجملة .
- (٣) الخاصية الثالثة هي القلة النسبية لاستخدام الفاعل الظاهر ، فهو الشاعر قبل الأخير في هذا المجال ، إذ بلغت نسبة استخدام الشعراء للفاعل الظاهر كالآتي :-

١- لييد ٤٨,٧٣ %	٢- الحارث ٣٩,٠٤ %	٣- عنتره ٢٣,٢٨ %
٤- طرفة ٢١,٥٤ %	٥- امرؤ القيس ١٨,٢ %	٦- عمرو بن كلثوم ١١,٥٩ %
٧- زهير ١٠,١٦ %		



(٤) الخاصية الرابعة هي استخدامه لضمير المتكلمين ، فلقد استخدم الفاعل المضمر في واحد وخمسين ومائة موضعاً ، واستخدم ضمير المتكلمين في واحد وستين موضعاً منها ، وهي نسبة مرتفعة بلا شك ، ولعل هذا راجع إلى أن الشاعر أراد أن يجعل قصيدته ترنيمة على لسان كل تغلبي ، يفخر بما فيها فكل فرد من أبناء القبيلة له من هذه القصيدة نصيب .

(٥) الخاصية الخامسة وتتعلق باستخدامه للصفات ، فعمر بن كلثوم أقل شعراء المعلقة استخداماً للصفات ، واللافت للنظر أن الشاعر الذي يسبقه في هذا الترتيب هو الحارث بن حلزة ، وكان جو النص ومناسبته كانالهما دور في هذا ، أو كان الشاعر مشغول عن الوصف ببيان حال قومه ومآثرهم ومفاخرهم .

شاعران آخران من شعراء المعلقة ، لم تشغلهما أمور القبيلة كما شغلت عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ، بل شغلتهما نفساهما ، وأعي بذلك طرفة بن العبد ، وعنترة بن شداد ، فالأول شاعر مترف مشغول بملذاته ونزواته ، له فلسفة في الحياة ، لخصها في قوله :-

وَجَدَّكَ لَمْ أَحِفْ لَمْتَى قَامَ عُوْدِي	وَلَوْ لَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى
كَمَيْتَ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تُزِيدُ	فَمِنْهُمْ سَبَقُ الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةِ
كَسِيدَ الْغَضَا نَبَهْتَ الْمَتَوَرِّدِ	وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضْطَفُّ مُحْتَبَاً
بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمَدِ	وَتَقْصِيرُ يَوْمِ النَّجْنِ وَالنَّجْنِ مُعْجَبٌ

والثاني مقهور في نفسه ، وإن كان قاهراً لغيره في ميدان القتال ، يعاني آلام العبودية والرق ، ويتطلع إلى الحرية ، والصدارة ، وحديث الناس ، كما عبر عن ذلك بقوله :-

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأُ سَقْمَهَا	قِيلَ الْفَوَارِسَ وَيْلَكَ عَنَتَرُ أَقْدَمَ
وَالْخَيْلُ تَفْتَحُ الْخَبَرَ عَوَابِئاً	مَا بَيْنَ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمَ

لقد شغل كل شاعر منهما بنفسه أكثر مما شغل بغيره ، ولقد امتازت قصيدة طرفة بخصائص أسلوبية منها :-

(١) الزيادة النسيية لاستخدام الجملة الاسمية ، فلقد بلغت نسبتها عنده ٣٥,٩ ٪ وترتيبه في هذا المجال الثالث بعد الحارث وزهير .

(٢) الخاصية الأسلوبية الثانية عند طرفة هي القلة النسيية لاستخدام الجملة الفعلية ، فترتيب طرفة في استخدام الجملة الفعلية الرابع مسبق بثلاثة من شعراء المعلقة ومتبوع بثلاثة منهم ، وينسبة قدرها ١,٩٣ / بيت .

والواقع فإنه يمكن جمع الخاصيتين السابقتين في خاصية واحدة، يمكن أن تسمى التوازن في استخدام الجملة الاسمية والجملة الفعلية ، فترتيب طرفة الثالث من بين شعراء المعلقات في استخدام الجملة الاسمية ، والرابع في استخدام الجملة الفعلية .

(٣) كذلك في استخدامه للفاعل الظاهر جاء ترتيب طرفة الرابع ، وذلك بنسبة قدرها ٢١,٥٤ ٪ ، وكان الشاعر يريد أن يؤكد أن فكرة التوازن من خلال توسطه لشعراء المعلقات في استخدامه للفاعل الظاهر، فهو مسبوق بثلاثة ومتبوع بثلاثة ، فهو أوسط الشعراء السبعة في استخدام الفاعل الاسم الظاهر .

(٤) يمتاز طرفة باستخدام ضمير المتكلم فلقد استخدم هذا الضمير في ستة وأربعين موضعاً من مائة واثنين وأربعين موضعاً استخدم فيها الضمير فاعلاً ، وذلك بنسبة مئوية قدرها ٣٢,٣٩ ٪ ، وهي بلا شك نسبة مرتفعة ، فاستخدام ضمير المتكلم بهذه الكثافة دليل على ذاتية الشاعر، إنه يريد أن يتحدث عن نفسه ، وأن يعلي من قدر ذاته ، إنه لا يريد لنفسه أن تذوب في القبيلة ، بل هو فرد يمتاز عن غيره من أفراد القبيلة ، من هنا ارتفعت نسبة استخدام ضمير المتكلم .

(٥) كما امتاز طرفة أيضاً بارتفاع نسبة استخدامه للصفات ، فعند حساب نسبة عدد الصفات إلى عدد الأبيات جاء ترتيب طرفة الثاني بعد عنتره ، فنسبة استخدام الصفة عند عنتره ٨٤,٢٦ ٪ وعند طرفه ٨٢,٥٢ ٪ .

يتوجه عنتره بحديثه إلى من أحب بكلمات يجب الوقوف أمامها وتأملها ، وذلك حيث يقول :-

٥١- يُخَبِّرُكَ مِنْ شَهِدِ الْوَقِيعَةِ أَنَّنِي	أَغْشَى الْوَعْيَ وَأَعِيفُ عِنْدَ الْمُغْنَمِ
٥٢- وَلَقَدْ تَكَرَّرْتُكَ وَالرَّيَّاحُ نَوَاهِلُ	مِنِّي وَبِيضُ الْهَيْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
٥٣- فَوَيْدَتْ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لَأَنِّي	لَمَعْتُ كِبَارِقُ تَغْرَاكِ الْمُتَبَسِّمِ

إذ يربط الشاعر بين عاطفة الحب الجياشة التي امتلأ بها قلبه ، وبين إقدامه وجسارته عند لقاء العدو ، وكأنما يريد أن يقتحم قلب المحبوبة ، كما اقتحم غبار المعركة ، أو كما اقتحم الدرع على صاحبها كما في قوله :-

وَمَشَّكَ سَابِغَةً هَتَكَتُ فُرُوجَهَا      بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةُ مُعَلَّم

( وإذا كان الفن يحقق للفرد ما يعجز عن تحقيقه في الواقع ، وهذا بدوره يفرغ عليه راحة نفسية ، وشعوراً بالسعادة والرضى )<sup>(١)</sup> ، فإن هذا أصدق ما يكون على عنتره ، إذ يربط بين عاطفة الحب التي لم يوفق فيها ، وبين البطولة في المعركة ، وفي الحالين يتحدث الشاعر عن نفسه مستخدماً ضمير

(١) أحمد السعدني - نظرية الأدب - الجزء الأول مقدمة في نظرية الفن - مكتبة الطليعة بأسيرط - ١٩٧٩ - ص ٢١١ .

المتكلم ، وقراءة الأبيات الثلاثة السابقة يمكن أن تكون شاهدة على هذا الزعم ، فالكلمات الآتية فيها ما يعود على المتكلم ( إنني - أغشى - أعف - نكرتك - فوددت ) وهذه إحدى الخصائص الأسلوبية عند عنتره ، وأعني بها :-

(١) الزيادة الواضحة لاستخدام ضمير المتكلم ، فعنتره من أكثر شعراء المعلقات استخداماً لضمير المتكلم للفاعل ، فلقد استخدم (١١٢) ضميراً فاعلاً ، منها اثنان وأربعون ضميراً للمتكلم .

(٢) الخاصية الثانية من الخصائص الأسلوبية عند عنتره كثرة استخدامه للصفات ، فعنتره أكثر شعراء المعلقات على الإطلاق استخداماً للصفات ، فلقد استخدم خمساً وسبعين صفة في تسعة وثمانين بيتاً ، وذلك بنسبة قدرها ٨٤,٢٦ % وهذه أعلى نسبة في استخدام الصفات عند جميع شعراء المعلقات.

(٣) التوازن في استخدامه للجمل الاسمية والفعلية ، فترتيبه في استخدام الجملة الاسمية الخامس ، وهو نفس الترتيب في استخدام الجملة الفعلية .

(٤) الزيادة النسبية في استخدامه للفاعل الظاهر ، فترتيبه في استخدام الفاعل الظاهر الثالث وذلك بنسبة ٢٣,٢٨ % وهو مسبق بليد والحارث .

وأما زهير فهو الشاعر ( الذي لم يعاقل بين القوافي ولم يتبع وحشي الكلام )<sup>(١)</sup> ، وهو كما وصفه الحطيئة ( ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي وأخذه بأعنتها حيث شاء )<sup>(٢)</sup> . ويقول ابن سلام ( وقال أهل النظر كان زهير أحكمهم شعراً وأبعدهم من سخف وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق )<sup>(٣)</sup> ، ولقد اشتهر زهير من بين الشعراء بأنه كان ينقح قصائده وكان يسمى قصائده بالحوليات ، ومن هذه الحوليات التي نقحها معلقته التي يمكن الوقوف من خلالها على الخصائص الأسلوبية الآتية :-

(١) إنه يهتم كثيراً بأركان الجملة ، أعني المبتدأ والخبر والفعل الفاعل ، ويركز كثيراً على استخدام هذه الأركان ، فقد بلغت نسبة استخدامه للجملة الفعلية أعلى نسبة عند جميع شعراء المعلقات ، فقد بلغت هذه النسبة عنده ٢,٤٧ / بيت . كما جاء ترتيبه الثاني من بين شعراء المعلقات في استخدام الجملة الاسمية ، إذ بلغت نسبة استخدامه لهذه الجملة ٥٢,٥ % ، وهذا يدل على اهتمام الشاعر بالأركان الأساسية للجملة ، بغض النظر عن الفضلة أو التابع .

(١) أبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة - الشعر والشعراء ، قدم له الشيخ حسن عليم وراجعاه وأعد فهرسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان - دار إحياء العلوم - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٧ - ص ٧٧ .

(٢) أبو محمد عبد الله بن مسلم - السابق - ص ٧٧ .

(٣) محمد بن سلام الجمحي - طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٨ - ص ٤٤ .

(٢) لا يهتم كثيراً بالصفات ، فلقد استخدم ثلاثاً وعشرين صفة في تسعة وخمسين بيتاً ، وذلك بنسبة قدرها ٣٨,٩٨ % ، وكان ترتيبه في هذا المجال الخامس من بين شعراء المعلقة في حين أن شاعراً كعنترة بلغت نسبة استخدام الصفة عنده ٨٤,٢٦ % .

(٣) على الرغم من اهتمام زهير الواضح باستخدام الجملة الفعلية ، إلا أنه أقل شعراء المعلقة استخداماً للفاعل الظاهر ، فلقد استخدم مائة وثمانية عشر فعلاً ، استخدم معها اثني عشر فاعلاً ظاهراً ، ومائة وستة فاعلاً مضمراً وهذه هي الخاصية الثالثة عند زهير ، وهي تركيزه على استخدام الفاعل الضمير .

(٤) الخاصية الرابعة عند زهير هي استخدامه لضمير الغائب ، فلقد استخدم هذا الضمير في سبعة وثلاثين موضعاً وذلك بنسبة قدرها ٣٤,٩ % .

ولبيد بن ربيعة - الشاعر المخضرم - خصائص بسم شعره ، ظهر منها في معلقته ما يلي :-

(١) الخاصية الأسلوبية الأولى عند لبيد أنه أكثر شعراء المعلقة استخداماً للفاعل الظاهر ، فلقد ورد في معلقته مائة وثمانية وخمسون فاعلاً منها سبعة وسبعون فاعلاً ظاهراً ، وذلك بنسبة قدرها ٤٨,٧٣ % .

(٢) أنه يكثر من استخدام ضمير الغائبة ، فلقد استخدم الضمير في واحد وثمانين موضعاً ، كان نصيب الغائبة منها اثنين وثلاثين مرة ، وذلك بنسبة قدرها ٣٩,٥ % .

(٣) الزيادة النسبية لاستخدامه للجملة الفعلية ، فلقد استخدم هذه الجملة مائة وثمان وسبعين مرة في ثمانية وثمانين بيتاً ، وذلك بنسبة قدرها ٢٠,٢ / بيت ، وترتيبه في هذا المجال الثاني .

(٤) القلة النسبية في استخدامه للجملة الاسمية ، فلقد استخدمها بنسبة قدرها ٢٨,٤ % وترتيبه في هذا المجال الرابع .

(٥) القلة النسبية في استخدامه للصفات ، فلقد استخدم الصفة في أربعة وثلاثين موضعاً ، وذلك بنسبة قدرها ٢٨,٦٣ % .

وأما أمروء القيس فيمكن حصر الخصائص الأسلوبية التي ظهرت من خلال قراءة معلقته فيما يلي :-

(١) التوازن في استخدام الجملة الاسمية والجملة الفعلية .

(٢) يغلب عليه استخدام ضمير الغائبة .

(٣) القلة النسبية في استخدام الفاعل الظاهر .

(٤) الزيادة النسبية في استخدام الصفات .



## (٢) التقديم والتأخير :-

سبقت الإشارة إلى عبارة سيبويه ( كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يهملانهم ويعنيانهم )<sup>(١)</sup> ، ولعلها كانت الإشارة الأولى إلى قضية التقديم والتأخير في تركيب الجملة العربية . ولكن عبد القاهر يقف من هذه النظرة موقف الرافض لها إذ يقول ( وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم، ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهونوا الخطب فيه حتى إنك لست ترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضرباً من التكلف ، ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا وشبهه )<sup>(٢)</sup> .

وذهب يلتمس فروقاً في الأداء مستظلاً بمظلة النظم ، التي يلج من خلالها إلى قضية الإعجاز ومن ذلك تعليقه على قول الله عز وجل ( وجعلوا لله شركاء الجن )<sup>(٣)</sup>، حيث يقول ( ليس بخاف أن لتقديم الشركاء حسناً وروعة ومأخذاً من القلوب أنت لا تجد شيئاً منه إن أنت أخرت فقلت وجعلوا الجن شركاء لله . وأنت ترى حاله حال من نقل عن الصورة المبهجة والمنظر الرائق والحسن الباهر إلى الشيء الغفل الذي لا تحكي منه بكثير طائل ، ولا تصير النفس منه إلى حاصل ، والسبب في أن كان ذلك كذلك ، هو أن التقديم فائدة شريفة ، ومعنى جليلاً لا سبيل إليه مع التأخير . بيانه أنا وإن كنا نرى جملة المعنى ومحصوله أنهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله تعالى وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم فإن كان تقديم الشركاء يفيد هذا المعنى ويفيد معه معنى آخر وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا غير الجن . وإذا أخر فقيل جعلوا الجن شركاء لله . لم يفد ذلك ولم يكن فيه شيء أكثر من الإخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن وغير الجن فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه . وذلك أن التقدير يكون مع التقديم أن ( شركاء ) مفعول أول لجعل ، و ( لله ) في موضع المفعول الثاني ، ويكون ( الجن ) على كلام ثان وعلى تقدير أنه كأنه قيل : فمن جعلوا شركاء لله تعالى ؟ فقيل : الجن . وإذا كان التقدير في شركاء أنه مفعول أول و ( لله ) في موضع المفعول الثاني وقع الإنكار على كون شركاء لله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء وحصل من ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الإنكار دخول اتخاذ من الجن )<sup>(٤)</sup>، ويستمر عبد القاهر على صفحات الدلائل يعرض لهذا المبحث بمبحث التقديم والتأخير فيعرض لمواضعه ويلتمس لذلك فروقاً في الدلالة والتعبير .<sup>(٥)</sup>

<sup>(١)</sup> أبو سعيد السريالي - شرح كتاب سيبويه - ٢٧٢/٢ .

<sup>(٢)</sup> عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ص ٨٥ .

<sup>(٣)</sup> سورة الأنعام - الآية ١٠٥ .

<sup>(٤)</sup> عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ص ٢٢١-٢٢٢ .

<sup>(٥)</sup> عبد القاهر الجرجاني - السابق - ص ٨٣ وما بعدها .

لا جدال حول ما قدمه عبد القاهر في هذا المجال ، ولا جدال أيضاً في أن ( الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوباً بالمعنى الأدبي ، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجدة ، كما أنها هي التي تنلنا على الغرض العام ، وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة ) (١) .

وقد تناول العلماء الذين اهتموا بعلوم القرآن هذا الجانب ، ونظروا إليه في ضوء بحثهم عن مواطن الجمال والإعجاز في القرآن ، فالتقديم والتأخير عند الزركشي ( أحد أساليب البلاغة ، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة ، وملكتهم في الكلام ، وانقياده لهم ، وله في القلوب أحسن موقع ، وأعذب مذاق ) (٢) ، وعند ابن القيم ( دلالة على تمكنهم في الفصاحة ، وملكتهم للكلام وتلعبهم به وتصرفهم فيه على حكم ما يختارونه ، وانقياده لهم لقوة ملكتهم فيه ، وفي معانيه ثقة بصفاء أذهانهم وغرضهم فيه أن يكون اللفظ وجيزاً بليغاً ، وله في النفوس حسن موقع وعذوبة مذاق ) (٣) .

لقد أدرك الشاعر العربي القديم ما في لغته من اتساع ، كما أحس بفروق دلالية في التعبير ، وأن عبارة لا تقوم مقام عبارة أخرى وتؤدي نفس المعنى ، فحاول أن يستغل إمكانات هذه اللغة وطاقاتها في تشكيل المعنى ، ومن هذه الإمكانات التي استغلها الشاعر العربي القديم ، ما أتاحت له اللغة في باب التقديم والتأخير ، وبرزت من خلال هذا الباب سمات خاصة لكل شاعر من الشعراء ، فمنهم من أثار تقديم الخبر على المبتدأ ومنهم من أثار تقديم المفعول به على الفاعل ، ولكل حسن موقع وعذوبة مذاق .

(١) محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - سلسلة الدراسات الأدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ٢٥٥ .

(٢) بدر - زين الزركشي - البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مكتبة دار التراث بالقاهرة - ط ٢ - د.ت - ٢٣٣/٣ .

(٣) محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية - القوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان - دار الكتب العلمية -

بيروت - ط ٢ - ١٩٨٨ - ص ١٢٠ .

### (١) تقديم الخبر على المبتدأ :-

سياق التقديم و التأخير خاصية أسلوبية تختلف من شاعر إلى آخر ، ولقد تميز شعراء المعلقات في استخدام هذه الخاصية ، والإحصاء الآتي يوضح هذا التمايز ، حيث تم اختيار أعلى ثلاثة معدلات تكرار عند كل شاعر من الشعراء السبعة ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى زهير ، حيث تم اختيار أربع عينات من قصيدته ، وذلك لتساوي كل عينتين من هذه العينات الأربع .

م	الشاعر	تقديم الخبر على المبتدأ	تقديم المفعول به على الفاعل	تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل	تقديم الجار والمجرور على المفعول به	تقديم الظرف على خبر كان	تقديم جواب الشرط على فعل الشرط
١	أمرؤ القيس	٥	-	-	٩	٧	-
٢	ليبيد	٤	١٨	٢١	-	-	-
٣	عمرو بن كلثوم	٥	-	-	١٣	-	١٢
٤	الحارث	٣١	٦	١٧	-	-	-
٥	زهير	٥	٥	٣	٣	-	-
٦	عنبرة	-	٦	٥	٦	-	-
٧	طرفه	١٠	٨	-	٥	-	-

جدول رقم ( ٢٧ )

من الظواهر الأسلوبية اللافتة للنظر تقديم الخبر على المبتدأ ، وقد لوحظ في الإحصاء السابق أن الحارث بن حلزة قد انماز عن غيره من الشعراء في هذا الجانب ، فقد قدم الخبر على المبتدأ في واحد وثلاثين موضعاً من قصيدته ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نلاحظ أن الشاعر الثاني في هذا المجال وهو طرفه بن العبد قد قدم الخبر على المبتدأ في عشرة مواضع فقط ، وأن ليبيداً وهو أقل الشعراء في هذا الجانب قد قدم الخبر عن المبتدأ في أربعة مواضع فقط .

وسوف تظل هذه الأرقام تمثل خاصية أسلوبية ، ولا تدل على قيم جمالية طالما أنها لم تتناقش في سياقها الذي وردت فيه ، لذلك ستحاول هذه الدراسة مناقشة سياق التقديم والتأخير في المبتدأ والخبر وإن كانت سوف تقتصر على عينة من كل قصيدة .

(١) امرؤ القيس وقد قدم الخبر على المبتدأ في خمسة مواضع منها :-

ويوم تَخَلَّتْ الخِدْرُ خِدْرَ عُنْبُرَةٍ      فقالت لك الويلاتُ إنَّك مُرْجَلِي  
له أَيْطَلَا ظَبْيِي وساقا نعامه      وإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ وتَقَرُّبُ تَنْقَلِ

(٢) لبيد :-

فلها هِبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهُمَا  
مِنْ مَعْشَرِ مَسْتَلَهْمِ آبَاؤِهِمْ  
صَهْبَاءُ وَرَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جِهَامُهَا  
وَأَكَلٌ قُومٍ مُنْتَهَى وَإِمَامُهَا

(٣) عمرو بن كلثوم :-

عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَاللَّيْلُ الْيَمَانِي  
لَنَا الدُّنْيَا وَمَا أَمْسَى عَلَيْهَا  
وَأَسِيَّاسُافُ يُقَمِّنُ وَيُنْحِنِينَا  
وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَسَائِرِينَا

(٤) الحارث بن حلزة :-

لَنْ إِخْوَانَنَا الْأَرَاقِمَ يَغْلُو  
إِنْ نَبْشَتُمْ مَا بَيْنَ مِلْحَةٍ فَالْصَّا  
لَمْ يَخْلُوا بَنِي رِزَاحٍ بِبَرْقَا  
أَيُّ شَارِقُ الشَّقِيقَةِ إِذْ جَا  
مِثْلَهَا تُخْرِجُ لِلنَّصِيحَةِ لِقَا  
نَ عَلَيْنَا فِي قَوْلِهِمْ إِحْفَاءُ  
قَبْرِ فِيهِ الْأَمْوَاتُ وَالْأَحْيَاءُ  
نِطَاعٍ لَهُمْ عَلَيْهِمْ دُعَاءُ  
مُوا جَمِيعًا كُلُّ حَيٍّ لِيَوَاءُ  
مِ فَلَائِمٌ مِنْ دُونِهَا أَفْلَاءُ

(٥) زهير :-

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً  
لَدَى أَسَدٍ شَاكِي الْبَنَانِ مُقَانِفٍ  
وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ  
لَهُ لَبْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلِّمِ

(٦) طرفة بن العبد :-

لِخَوْلَةٍ أَطْلَلُ بِبَرْقَةٍ تَهْمَدُ  
لَهَا فَخْذَانِ أَكْمَلَ النُّحُضِ فِيهِمَا  
تَرَى مُجْتَوَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا  
ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ  
كَأَنَّهُمَا بَابَا مُقِيفٍ مُرَدِّ  
صَفَائِحِ صُمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَرِّ

أورد علماء البيان أسباباً للتقديم وذلك مثل :-

- ١- أن يكون في التأخير إخلال ببيان المعنى .
- ٢- أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب ، فيقدم لمشاكلة الكلام ورعاية الناصلة؛ وجعل منه السكاكسي (أما برب هارون وموسى) بتقديم هارون مع أن موسى أحق بالتقديم .
- ٣- عظم المقدم والاهتمام به .
- ٤- أن يكون خاطر ملتفتاً إليه والهمة معقودة به أي المقدم .
- ٥- أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب من حال المنكور .
- ٦- الاختصاص وذلك بتقديم المفعول والخبر والظرف والجار والمجرور ونحوها . إلا أن الظرف إن كان



في الإثبات دل على الاختصاص ، وإن كان في النفي فإن تقديمه يفيد تفضيل المنفي عنه<sup>(١)</sup>.

ويعقب بدر الدين الزركشي على ذلك بقوله ( ما ذكرناه من أن تقديم المعمول يفيد الاختصاص ، فهمه الشيخ أبو حيان في كلام الزمخشري وغيره ، والذي عليه محققو البيان أن ذلك غالب لا لازم )<sup>(٢)</sup>.

ويقول الإمام جلال الدين السيوطي ( كان أهل البيان يطبقون على أن تقديم المعمول يفيد الحصر سواء كان مفعولاً أو ظرفاً أو مجروراً ..... وخالف في ذلك ابن الحاجب )<sup>(٣)</sup>، ثم يورد نصاً آخر للشيخ بهاء الدين يتضح منه أن المعمول على السياق إذ يقول ( وقد اجتمع الاختصاص وعدمه في آية واحدة وهي ( انمهر الله تحمون إن كنتم حادقين . بل إياه تحمون ) فإن التقديم في الأول قطعاً ليس للاختصاص ، وفي إياه قطعاً للاختصاص )<sup>(٤)</sup>.

ولتكن مناقشة تقديم الخبر على المبتدأ في ظل ما قدمه البلاغيون من أفكار حول سياق التقديم والتأخير، يقول امرؤ القيس :-

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتِ إِنَّكَ مُرْجَلِي

في ظل المفاهيم السابقة ينصب الاهتمام على تقديم الخبر ( لك ) على المبتدأ ( الويلات ) ، وهي الجملة الواقعة في إطار القول ، نعم قد يكون التقديم هنا لإرادة التعجب من فعل الشاعر ، أو للاختصاص ، أو لأن الخاطر ملئت إليه ، كل هذا ممكن ، وكله صالح للتأويل والتخريج ، ولكن هناك شيئاً ينبغي الالتفات إليه والاهتمام به ، وهو التمهيد الذي مهد الشاعر به لتقديم الخبر على المبتدأ ، فهذه الضمائر التي استخدمها الشاعر مثل ضمير المتكلم في ( دخلت ) ، وضمير المخاطب في ( لك ، إنك ) في مقابل ضميرين يعودان على عنيزة ، الأول هو الضمير المستقر في ( قالت ) ، والثاني ضمير الإضافة في قولها ( مرجلي ) ، ثم هذا التناغم الراقص في ( دخلت الخدر خدر ) ، إذ كرر الشاعر ثلاثة (خاءات) في ثلاث كلمات متتالية، وهذا التكرار لكلمة ( الخدر ) التي جاءت في الأول معرفة ، فهي بالنسبة له كذلك، ولكنه توهم أن المستمع يمكن أن يجهل صاحبة الخدر ، فكرره وأضاف إليه صاحبه (عنيزة) ، وهذه المخالفة الصوتية التي تمثلت في تنوين عنيزة ، وهي ممنوعة من التنوين ، كل ذلك ليلفت انتباه المتلقي إلى هذا التقديم ، تقديم الخبر على المبتدأ ، والذي أريد أن أخلص إليه هو أن للسياق

<sup>(١)</sup> بدر الدين الزركشي - البرهان في علوم اللغة - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مكتبة دار التراث - ٢٣٣/٣ - ٢٣٧ .

<sup>(٢)</sup> بدر الدين الزركشي - السابق - ٢٣٧/٣ .

<sup>(٣)</sup> الخالط جلال الدين عبد الرحمن السيوطي - الإتيان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مكتبة دار التراث بالقاهرة - المجلد الثاني الجزء الثالث - ص ١٥٦ .

<sup>(٤)</sup> السيوطي - الإتيان في علوم القرآن - ص ١٥٧ .

دوراً لا ينكر في عملية التقديم والتأخير ، وهذا لا يتعارض مع كلام البيهقيين ، بل هذا ما ذهب إليه بعضهم عندما قال (وقد اجتمع الاختصاص وعدمه في آية واحدة ) ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكلام .

المثال الثاني عند امرئ القيس هو قوله :-

لَهْ أَیْطَلَا ظَبِيَّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ      وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَنْفَلٍ

فقدم الخبر الجار والمجرور (له) على المبتدأ (أيطلا) ، وقد يفيد هذا التقديم تعلق الشاعر بفروسه ، وأن خاطرة ملنت إليه ، وهمته معقودة به ، لكن تصدير البيت بحرف اللام وهو حرف الروي ، شيء لافت للنظر ، فقد ربط الشاعر أول البيت بآخره ، في دلالة واضحة على سرعة هذا الحصان ، إنها سرعة تشبه سرعة الصوت ، صوت حرف اللام ، الذي نطق به الشاعر أول البيت ثم وجد نفسه يريده كحرف للروي ؛ ثم هذا العطف ، حيث عطف الشاعر كلمة (ساقا) على (أيطلا) وكذلك (إرخاء - تريب) ، علماً بأن التأويل يحتمل تقدير أخبار محذوفة ، وهذه الكلمات مبتدئات لها ، فالتقدير : له أيطلا ظبي في (له) ساقا نعامة في (له) إرخاء سرحان في (له) تريب تنقل . ويكون السياق على هذا التقدير أشد تأثيراً في المتلقي ، وأكثر لفتاً لنظره .

شيء آخر ينبغي الانتباه إليه هنا ، وهو هذه الكميات الصوتية المتماثلة في قوله :-

لَهْ أَیْطَلَا ظَبِيَّ      ٥/٥/٥// ٥/٥//  
وَسَاقَا نَعَامَةٍ      ٥//٥// ٥/٥//  
وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ      ٥/٥/٥// ٥/٥//  
وَتَقْرِيبُ تَنْفَلٍ      ٥//٥// ٥/٥//  
وهذا ما تثبته الكتابة العروضية للبيت .

أخلص من هذا إلى أن هناك أموراً تضافرت على إيداع الدلالة في البيت غير التقديم والتأخير ، ربما تكون قد مهدت لهذا التقديم ، وربما تكون أموراً قائمة بذاتها . نعم للتقديم والتأخير دور ، إلا أن دوره يتضافر مع أمور أخرى في دلالة لا تنكر على عبقرية المبدع ، وقدرته على إنتاج الدلالة في البيت .

يتحدث لبيد بن ربيعة عن سرعة ناقته قائلاً :-

فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا      صَهْبَاءُ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا

فقدم الخبر الجار والمجرور ( لها ) على المبتدأ النكرة ( هباب ) ، ويطلق النحاة على هذا النمط الواجب التقديم ..

لا شك أن الشاعر يحاول أن يلفت الأنظار إلى سرعة هذه الناقاة ، التي شبهها بسحابة صهباء ، فحذف الموصوف ( سحابة ) وأقام الصفة مقامه ( صهباء ) ، وأن هذه السحابة قد تخففت من مائها ، فأيسر الريح يحركها . ولا شك أن للناقاة مكانة عند الشاعر ، وأنه متعلق بها ، وأن تقديم حرف الجر ومعها الضمير العائد على الناقاة ، يشير إلى هذا التعلق ، بالإضافة إلى هذا فإنه ينبغي النظر إلى هذه (الهاءات) التي حشدها الشاعر في هذا البيت (فلها هباب) ، فلقد استخدم في جملة المبتدأ والخبر الهاء مرتين ، ثم اختتم البيت بكلمة تكرر فيها حرف الهاء مرتين أيضاً ( جهامها ) ، وكأن الشاعر يريد أن يربط بين أول البيت وآخره صوتياً عن طريق هذا التكرار .

المثال الثاني عند لبيد هو قوله :-

مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ أَبَاؤُهُمْ      وَلِكُلِّ قَوْمٍ سَنَّةٌ وَإِمَامُهَا

فبالإضافة إلى الاختصاص الذي يفيد تقديم الخبر ( لكل قوم ) على المبتدأ النكرة ( سنة ) ، يجب أيضاً الالتفات إلى الجانب الصوتي البالغ التأثير في البيت والذي تمثل في تكرار كلمة (سنت/سنة) ، ففي الشطر الأول من البيت وردت بصيغة الفعل الماضي ، ثم وردت في الشطر الثاني اسماً ، بتكرار صوتي لا يخفى على المتلقي ، فالسين حرف يحدث صغيراً عند النطق به ، يضاف إلى الغنة الناتجة عن النطق بالنون المشددة ، وكأن الشاعر يريد أن يلفت نظر المتلقي إلى هذه اللفظة التي تحمل من أمجاد القوم ما تحمل .

خاصية أسلوبية تجدر الإشارة إليها عند كل من امرئ القيس ولبيد ، وأعني بها أن المبتدأ المؤخر عند امرئ القيس قد ورد في جميع الحالات معرفاً بالإضافة ، وأن حالات تأخير المبتدأ عند لبيد وردت بها حالة واحدة معرفة بالإضافة ، وباقي الحالات ورد المبتدأ فيها نكرة .

يفخر عمرو بن كلثوم بقومه قائلاً :-

عَلَيْنَا الْبَيْضُ الْيَلْبُ الْيَمَانِي      وَأَسْيَافٌ يَقْمَنَ وَيَنْحَنِينَا  
لَنَا الْجَنَّا وَمَا أَمْسَى عَلَيْهَا      وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا

فلقد قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور على المبتدأ المعرفة ، وهذه خاصية عند عمرو بن كلثوم ، فكل الحالات التي تم فيها تقديم الخبر على المبتدأ كان المبتدأ معرفة .

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن عدة الحرب ، البيض ( الخوذ ) ، واليلب ( الدروع ) اليماني ، والسيوف ، وقدم لهذا الحديث بقوله ( علينا ) ، وهي الخبر ، لتخصيص قومه بهذه الأشياء ، ولا شك أن هذا النسق من الأداء فيه خرق للمعيارية ، وفيه دلالة غير تلك التي يدل عليها تقديم المبتدأ

إذا قلنا (البيض واليلب اليماني علينا) ، فلقد أفاد النسق الأول غير التخصيص لفت نظر المتلقي ، فخرج النسق عن المعيارية ما هنا ، وفي قوله ( لنا الدنيا ) وكأنها لهم لا يشاركهم فيها أحد ، إذ خصص بلام الملكية ، أمر لافت للنظر .

الحارث بن حلزة أكثر شعراء المعلقات استخداماً لهذا النسق ، نسق تقديم الخبر عن المبتدأ ، إذ استخدمه في واحد وثلاثين موضعاً من قصيدته وتجترى الدراسة خمس حالات لتناقشها وهي قول الشاعر:-

- إن إخواننا الأراقم يغلون	ن علينا في قولهم إحقاء
- إن نبشتم ما بين ملحاة فالصا	قرب ففبه الأموات والأحياء
- لم يخلوا بني رزاح ببرقا	نطاع لهم عليهم دعاء
- آية شارق الشقيقة إذ جا	موا جميعاً لكل حي لواء
- مثلها تخرج النصيحة للقر	م فلاة من دونها أفلاء

في البيت الأول قدم الشاعر الخبر ( في قولهم ) على المبتدأ النكرة إحقاء ، لكن هناك ملاحظة أخرى تتضح عند إعادة كتابة البيت بهذه الطريقة :-

إن إخواننا الأراقم يغلون	ن علينا في قولهم
	في قولهم إحقاء

فالجار والمجرور (في قولهم) متعلق بـ ( يغلون ) ، وبه يتم معنى الجملة الفعلية ( يغلون علينا في قولهم ) ، فأصل الغلو في اللغة الارتفاع والزيادة ، قال الله عز وجل ( لا تغلوا في حرمته ثم الموقن )<sup>(١)</sup> ، أراد لا تجوروا ولا ترتفعوا من محجة الطريق<sup>(٢)</sup> ، والمعنى يزيدون علينا في قولهم ، ثم استخدم هذا الجار والمجرور ركناً في الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر ، فلقد استخدم الشاعر قوله ( في قولهم ) كمفصل أو رابط بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية .

في البيت الثاني قدم الشاعر الخبر الجار والمجرور ( فيه ) على المبتدأ المعرفة ( الأموات والأحياء ) ، والأموات القتلى الذين لم يثار لهم ، والمقصود قتلى بني تغلب ، والأحياء قتلى ثر لهم ، والمقصود قتلى بني بكر قوم الشاعر ، وملحة : مكان ، والصاقب جبل ، والتقدير إن نبشتم ما بين أهل ملحاة فأهل الصاقب ، فحذف المضارب وأقام المضارب إليه مقامه ، ثم حذف جواب الشرط إن والتقدير ( إن نبشتم ..... ظهر ) ، ثم قدم الخبر وبه ضمير يعود على المفرد ( فيه ) ومقتضى السياق أن يعود

<sup>(١)</sup> سورة المائدة - الآية ٧٧ .

<sup>(٢)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٤٧ .



على المثني ( أي ملحة والصاقب فاكتفى بإعادة الذكر على أحدهما )<sup>(١)</sup> ، وتقديم الخبر عن المبتدأ في هذا السياق فيه تخصيص ، أما تقديم الأموات على الأحياء ففيه أمران الأول التذكيت ، فالشاعر يريد أن يبكت بني تغلب ويذكرهم بقتلاهم الذين لم يثأروا لهم ، والثاني مراعاة حرف الروي ، وليس في هذا ما يطعن على الشاعر ، فإذا كان القرآن الكريم يقدم ويؤخر لمراعاة الفاصلة ومناسبة رؤوس الأبي ، فكيف يعاب على الشاعر الذي يقدم أو يؤخر لمراعاة حرف الروي ؟ ١٩ .

لقد حاول الشاعر أن يثير دهشة المتلقي ويجذبه إليه ، في هذا البيت بأكثر من وسيلة ، فلقد حذف في ثلاثة مواضع ، ثم قدم في موضعين ، وتحدث بضمير المفرد في موضع كان يقتضي الحديث بضمير المتنى ، كل ذلك في إطار فني محكم .

في البيت الثالث يقدم الخبر الجار والمجرور على المبتدأ النكرة ، ( لهم عليهم دعاء ) ، إلا أنه يجب تأمل البيت مرة أخرى .

لَمْ يَخْلَوْا بَنِي بَرَاقَةَ بِزَاحٍ بَرَقَا

(١) إن هذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه مباشرة وهو قول الشاعر :-

وَكَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بَابِي—  
لَمْ يَخْلُوا بَنِي زَرْحٍ بَرَقَا

فالتفسير في قوله ( لم يخلوا ) عائد على قوله ( وثمانون من تميم ) ، والتفسير في ( لهم ) عائد على  
 بنى زراح ، والتفسير في ( عليهم ) عائد على ( وثمانون من تميم ) .

(٢) لابد من تأمل البيت للنظر في التراكيب التي يمكن أن تحدث في جملة المبتدأ والخبر وهي :-

۱۔ لَمْ يَخْلُوا بَنِي رِزَاحٍ بَرَقَا  
ب۔  
ج۔  
د۔  
وَلَهُمْ عَلَيْهِمْ دَعَاءُ  
عَلَيْهِمْ لَهُمْ دَعَاءُ  
لَهُمْ دَعَاءُ  
عَلَيْهِمْ دَعَاءُ

هذه أربعة تراكييب ، فأي تركيب منها وفي بالمعنى والدلالة ؟ ، التركيب الثاني يخل بالمعنى ، إذ يجعل الداعي مدعوا عليه ، والتركيب الثالث ( لهم دعاء ) على من هذا الدعاء ؟ ، التركيب الرابع ( عليهم دعاء ) لمن ؟ يتبقى التركيب الأول وهو اختيار الشاعر ( لهم عليهم دعاء ) وهو تركيب واضح رغم تعدد ضمائر الغيبة ، لكن تساؤلاً يفرض نفسه الآن ، وهو أين الخبر ؟ هل الخبر ( لهم ) ، أم

(<sup>11</sup>) ابن الأباري - السابق - ص ٤٦٦ .

( عليهم ) ؟! أليست هذه محاولة قصد إليها الشاعر لإثارة ذهن المتلقي وتحفيزه ؟ إذ يبدو أن هذه هي إحدى خصائص الشاعر الأسلوبية .

في المثال الرابع المختار من شقيقة الحارث بن حلزة ، والذي قدم فيه الخبر الجار والمجرور على المبتدأ النكرة وهو قوله :-

- آيَةُ شَارِقِ الشَّقِيقَةِ إِذْ جَا عُوا جَمِيعاً لِكُلِّ حَيٍّ لَوَاءٌ

هذا البيت تفضيل بعد إجمال ، إذ بدأ الشاعر بفصل ما أجمله في البيت السابق وهو قوله :-

- مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ آيَا تٌ ثَلَاثٌ فِي كُلِّهِ الْقَضَاءُ

فالآية الأولى : آية شارق الشقيقة ، فالكلام يجري على تقدير محذوف ، هو المضاف " بنو " وإقامة المضاف إليه مقامه ، أو أن الشقيقة صخرة بيضاء . وإن كان الكلام الأول أقرب إلى الذهن ، ويتفق مع السياق العام للتصيدة ، وهو الأقرب لأسلوب الشاعر . وبنو الشقيقة هؤلاء جاءوا جميعاً ( حال ) وهم أحياء متعددة ، ( لكل حي لواء ) ، فمن الذي تصدى لهؤلاء ؟ بنو يشكر قوم الشاعر وقتلوا فيهم (١) ، لذلك حرص الشاعر أن يأتي بالحال ( جميعاً ) ، وجاء به ملاصقاً لقوله ( لكل حي ) ، ليكون المتلقي وانتقاماً من بني يشكر لن ينتصروا على قلة ، بل انتصروا على قوم جاءوا جميعاً ، ويبدو أنه لم يفتح بكلمة جميعاً بمفردها ، أو أنها لم تؤد المعنى الذي يريده ، لذلك أرفقها بقوله ( لكل حي ) ، ليوقع في روع المتلقي أنهم أحياء متعددة ، وأنهم جاءوا محاربين ، ولكل حي منهم لواء ، وصاحب لواء يحمله ، فهل يمكن أن يؤدي هذا تركيب آخر غير الذي اختاره الشاعر ؟.

المثال الأخير من عند الحارث هو قوله :-

مِنْهَا تَخْرُجُ النَّصِيحَةُ لِلْقَوْمِ مِ فَلَائِ مِنْ دُونِهَا أَفْلَاءُ

وهذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه وهو قول الشاعر :-

وَوَلَدْنَا عَمَرَو بْنَ أُمِّ أَنْاسٍ مِنْ قَرِيبٍ لِمَا نَتَنَا الْحَبَاءُ

فقول الشاعر ( مثلها ) أي مثل هذه القرابة التي بيننا وبين الملك ، ( تخرج ) بالتاء المضمومة ، الدالة على همزة التعدية في الماضي ، النصيحة ( للقوم ) ( للملك ) ، ويلاحظ على هذا البيت ما يلي :-

(١) أن الشاعر قد كنى عن الملك بقوله ( للقوم ) فجعله أمة أو قوماً في ذاته .

(١) ابن الأباري - السابق - ص ٤٩٣ ، ٤٩٤ .

(٢) أن الشاعر قد حذف مبتدأ، فـ ( فلاة ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره ( هي ) ، وآخر مبتدأ في قوله ( من دونها أفلاء ) .

(٣) هذا التوافق الصوتي بين ( فلاة ) و ( أفلاء ) ، وهذه الفاءات المحترقة التي تتناسب مع جو الحرب الذي أثار عجاجته الحارث بن حلزة .

(٤) توسط (من دونها) وهي خبر مقدم بين ( فلاة ) وهي خبر لمبتدأ محذوف ، ( أفلاء ) هي مبتدأ مؤخر خبره (من دونها) يدل على أن الشاعر قد قصد إلى تكثيف الأخبار وتواليها ، مما يجعل المتلقي يبحث دائماً عن ركن الجملة الآخر ، في إثارة ذهنية لافتة للنظر .

من هنا يمكن للدارس أن يقول باطمئنان شديد أن هذه القصيدة ( ليست مرتجلة إرتجالاً وإنما هي نظمت وفكر فيها الشاعر تفكيراً طويلاً ، ورتب أجزائها ترتيباً دقيقاً )<sup>(١)</sup> ، فجاءت محكمة البناء .

قدم زهير الخبر على المبتدأ في خمسة مواضع ، قد تم اختيار موضعين من هذه المواضع الخمسة لمناقشتها ، فأما الموضع الأول فهو قوله :-

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَهُ  
وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ .

وهذا البيت مرتبط بالبيت السابق عليه وهو قول الشاعر :-

دِيَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَانَتْهَا  
مَرَاجِعٌ وَشَعْرٌ فِي نَوَاسِرٍ مِعْصَمٍ .

والهاء في ( لها ) تعود على أم أوفى التي في البيت السابق أيضاً ، والهاء في قوله ( بها العين ) تعود على الديار ، والعين البقر الواسعات العيون فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه ، والتقدير بها (البقر العين) وتقديم الخبر الجار والمجرور ( بها ) على المبتدأ ( العين ) يدل على تعلق الشاعر بهذه الديار ومن قبل ذلك تعلقه بمن أحبها في قوله ( ديار لها ) . كما أفاد تقديم الخبر التخصيصي . لكن البيت يحتاج إلى تأمل .

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَهُ  
وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ .

سبقت الإشارة إلى أن الشاعر حذف الموصوف ( البقر ) لدلالة الصفة عليه ( العين ) وهنالك سؤال يطرح نفسه في هذا المجال ، وهو لماذا التركيز على صفة واحدة من الصفات ، وهي صفة العيون الواسعات ؟ ، ثم لماذا هذا الظباء البيض التي تملأ المكان ( يمشين خلفه ) كلما سار القطيع ظهر قطيع آخر ؟ ثم لماذا هذه الأطلاء التي تنهض من كل مجتم ؟

<sup>(١)</sup> طه حسين - في الأدب الجاهلي - دار المعارف - مصر - الطبعة الثالثة عشرة - د . ت - ص ٢٢٤ .

هل يمكن لهذه القطعان من الأبقار والظباء والأطلاء أن تسير وادعة إذا لاح في الأفق قناص ؟  
إنها صورة السلام الذي يمنحه زهير ويمدح صانعيه في ثنايا القصيدة ، وكان الشاعر يقدم بهذا  
التصوير لموضوع القصيدة ، وفي تقديم الخبر على المبتدأ في هذا السياق دليل على أن الشاعر يريد أن  
يوقع في روع المتلقي أن السلام قد عم المكان أو هي أمنية الشاعر التي يرجو أن تتحقق . كما في هذا  
التقديم إثارة لذهن المتلقي حتى يستعد لتلقي القصيدة التي تعطي من قيمة السلام وصانعيه ، وفيه  
تخصيص أيضاً كما فيه تعلق قلبي لدى الشاعر بديار المحبوب .

المثال الثاني عند زهير هو قوله :-

- لَدَيَّ أَسَدٌ شَاكِي الْبَنَانِ مُقَانِفٍ      لَهُ لِبْدٌ أَظْفَارُهُ لَسَمٌ تَقَلَّسَمَ .

والبيت مرتبط بعدة أبيات سابقة عليه ، ولاحقة به ، هي قول الشاعر :

- لَعَمْرِي لَنِعَمَ الْحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ  
- وَكَانَ طَوْرِي كَشْحًا عَلَى مَسْتَكْنَةٍ  
- وَقَالَ سَأَقْضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَقِي  
.. فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ يُبَوِّتًا كَثِيرَةً  
- لَدَيَّ أَسَدٌ شَاكِي الْبَنَانِ مُقَانِفٍ  
- جَرِي مَتَى يُظْلَمَ يُعَاقِبُ بِظُلْمِهِ  
بما لا يُوَاتِيهِمْ حَصِينُ بْنُ ضَمْضَمٍ .  
فَلَا هُوَ أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَقَدَّمْ .  
عَدُوِّي بِاللَّيْلِ مِنْ وَرَائِي مُلْجِمٍ .  
لَدَيَّ حَيْثُ أَلَقْتُ رَحْلَهَا أَمْ قَشَعَمَ .  
لَهُ لِبْدٌ أَظْفَارُهُ لَسَمٌ تَقَلَّسَمَ .  
سَرِيعًا وَإِلَّا يُبَدِّ بِالظُّلْمِ يَظْلَمُ .

فهذا البيت جزء من مقطوعة شعرية تتحدث عن حصين بن ضمضم ، والذي وصفه الشاعر بأنه أسد  
كامل العدة والعتاد ، ( له لبد ) و ( لبد ) جمع ( لبدة ) ، وهي ما تلبد من شعر على منكبي الأسد ، و ( له ) خبر  
مقدم ، ( لبد ) مبتدأ مؤخر ، ويفيد تقديم الخبر تعلق الشاعر بالأسد العائد عليه الضمير ، والذي وصف به  
حصين بن ضمضم .

وطرفة بن العبد الذي أسهب في وصف ناقته قدم الخبر على المبتدأ في قوله :-

لَهَا فَخِذَانِ أَكْمَلَ النَّحْضِ فِيهِمَا      كَاتِمَتُهُمَا بِأَبَا مُنِيفٍ مَمَرْدٍ

فالضمير في لها يعود على الناقة ، التي سيطرت كثيراً على تفكير الشاعر والذي تعلق بها تعلقاً لافتاً  
للنظر ، ولعل تقديم الضمير العائد عليها يدل على هذا التعلق ، واللافت للنظر هنا أن المبتدأ والمؤخر  
نكرة ( فخدان ) وأن هذه النكرة موصوفة بجملة فعلية ( أكمل النحض فيهما ) ، فهناك إذن أكثر من  
مثير للمتلقي ، الأول تقديم الخبر على المبتدأ ، والثاني وصف المبتدأ بهذه الجملة الفعلية ، والثالث الفعل  
المبني للمجهول ، والذي يهدف الشاعر من ورائه إلى إثارة ذهن المتلقي حول من أكمل النحض فيهما؟



والمثال الثاني عند طرفة هو مطلع القصيدة حيث يقول :-

لِخَوْلَةٍ أَطْلَلْتُ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ      ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ .

إذ يفجأ الشاعر متلقيه بهذا الجار والمجرور (الخولة) الخبر المقدم ، وهذا الخبر المقدم يحمل اسم (خولة) التي يزعم الشاعر أن لها أطلالاً ، و(أطلال) النكرة هي المبتدأ المؤخر ، وهي نكرة موصوفة بشبه جملة ( ببرقة تهمد ) .

لقد حاول الشاعر إثارة ذهن المتلقي وذلك عن طريق :-

- ( أ ) استخدام اللام الدالة على الملكية .
- ( ب ) دخول هذه اللام على لفظة تعارف الناس على أنها اسم لأنثى .
- ( ج ) هذه المخالفة الصوتية في كلمة (خولة) حيث إنها ممنوعة من الصرف مجرورة وعلامة جرهما الفتحة .
- ( د ) اجتمعت كل هذه الأمور لتكون فيما بينها الخبر المقدم .
- ( هـ ) تأخير المبتدأ والإتيان به نكرة .
- ( و ) وصف هذا المبتدأ النكرة بشبه جملة .

المثال الثالث من قصيدة طرفة بن العبد هو قوله :-

تَرَى جُثُوثَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا      صَفَائِحُ صُمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدٍ .

يتحدث الشاعر عن الموت ، وحاول عن طريق هذا الصغير المنبعث من حرف الصاد ، والذي تكرر ثلاث مرات في الشطر الثاني من البيت ، ثم عن طريق صوت النون النواح ، والذي تكرر في الشطر الثاني من البيت أربع مرات ، مرتان بالتثنية ومرتان مكتوبتان ، ثم عن طريق حرف الميم القريب الشبه بالنون ، والذي تكرر أربع مرات ، استخدم الشاعر كل هذا لإشاعة جو الموت الرهيب في جنبات بيته الشعري ، كما استخدم - لإثارة ذهن المتلقي - أسلوب تقديم الخبر على المبتدأ في قوله (عليهما صفائح) ، والضمير في عليهما يعود على جثوتين ، وصفائح نكرة موصوفة بقوله (صم) ، وتقديم الخبر على المبتدأ له مزيه أخرى هاهنا ، تتضح عند إعادة قراءة الشطر الأول من البيت ( ترى جثوتين من تراب عليهما ) ، فالجار والمجرور بألف التثنية المتصلة به يناسب ( جثوتين ) المثناة ، فتقديم الخبر فيه نوع من التماسك ، وهذا هو الوضع الأمثل للفظه عليهما ، فلو أنها جاءت ملاصقة لـ ( جثوتين ) لاختل المعنى ، ولكانت فاصلة بين الموصوف ( جثوتين ) والصفة ( من تراب ) .

يلاحظ على الأمثلة المختارة من قصيدة طرفة بن العبد أن كل مبتدأ فيها موصوف ، ويبدو أن هذه الظاهرة أسلوبية عند الشاعر فكل مبتدأ نكرة جاء في المعلقة أتبعه الشاعر بوصف .

## (ب) تقديم المفعول به على الفاعل :-

يرى الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب ( أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رتبة تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء ، والعدول عن هذه الرتبة يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية )<sup>(١)</sup> ، ومن هذه الرتب التي تراعى في اللغة النفعية ، تأخير المفعول به عن الفاعل ، أما إذا قدم المفعول وأخر الفاعل فإن هذا يمثل - كما يذهب الأستاذ الدكتور محمد عبد لمطلب - نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية ، وقد تكرر هذا الخروج عند شعراء المعلقات السبعة ، إذ قدموا المفعول به على الفاعل في واحد وخمسين موضعاً وتنوعت صور هذا التقديم ، ولعل الجدول الآتي يوضح هذه الصور :-

الفاعل والمفعول به	مرو بن كلثوم	ليبيد	الحارث	عنترة	زهير	طرفة	المجموع
الفاعل والمفعول به	٢	١٣	٣	٤	٢	٦	٣٠
المفعول به ضمير متصل	-	٥	٦	٢	٣	٣	٢١
المجموع	٢	١٨	٩	٦	٥	٩	٥١

جدول رقم ( ٢٨ )

هذه صور وحالات تقديم المفعول به على الفاعل ، وسوف يتم اختيار عينة عند خمسة من الشعراء ، وهم : ليبيد ، والحارث ، وعنترة ، وزهير ، وطرفة ، وسوف يتم استبعاد كل من امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وذلك لقلّة حالات تقديم المفعول به على الفاعل عندهما ، إذ لا تمثل هذه الحالة ظاهرة عندهما .

ليبيد بن ربيعة أكثر شعراء المعلقات تقديماً للمفعول به على الفاعل ، فقد استخدم هذا النسق في ثمانية عشر موضعاً ، في ثمانية مواضع منها كان تأخير الفاعل مناسباً لحرف الروي ، وسوف يتم اختيار أربع عينات من معلقته لمناقشتها وذلك مثل قوله :-

فَمَدَّافِعَ الرِّيَّانِ عَرَّيَ رَسْمَهَا      خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيَ سِلَامَهَا

والوحي : الكتاب ، والسلام : الصخور ، واحديثها سلمة ، أي ضمنت الصخور الكتاب ، فقدم المفعول به وهو الوحي ، على الفاعل وهو سلامها ، وذلك لسببين : الأول مراعاة حرف الروي ، وكما سبقت الإشارة فإن هذا لا يمثل طعنًا في الشاعر وذلك لأنه لا يخل بالمعنى ، ولأنه مسلك قرآني ، الثاني إن ما بهم الشاعر ما هنا هو الشيء المضمون ، والمضمون هو الوحي ، قالشاعر يريد أن يثبت في ذهن

(١) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ٢٤٨ .

المتلقي وجود بقايا وأثار الأحبة في هذا المكان ، حتى وإن كانت باهتة فهي موجودة دالة على من أقام فيها ، وهي في هذا تشبه أثار النقش على الأحجار والصخور ، موجودة يدركها من يعرفها ، ويعرفها من يتأملها .

وَجَلَّ السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا  
زَبْرٌ تَجِدُ مَتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا

يروى أن الفرزدق الشاعر مر بمسجد في الكوفة ، وعليه رجل ينشد هذا البيت ، فسجد قفيل له : ما هذا يا أبا فراس ؟ قال : أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر <sup>(١)</sup> . فالرجل يتصرف ويتحدث من منطلق تذوق واع للنص .

لقد كشفت السيول عن الطلول فأظهرتها ، بعد أن سترها التراب فترة من الزمن ، وبظهورها تجددت الذكرى ، ذكرى الطلول وساكنيها ، فكان هذه الديار كتب تجدد الأقلام كتابتها ، فشبه الشاعر كشف السيول عن الأطلال التي غطاها التراب بتجديد الكتاب سطور الكتاب الدارس ، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها <sup>(٢)</sup> ، فالشاعر مرتبط بالأطلال التي يعاد إحيائها ، والطلول في الشطر الأول يقابلها المتون في الشطر الثاني ، لذلك فخاطر الشاعر ملفت إلى هذه المتون ، وهمته معقودة بها ، وهي موطن اهتمامه ومحل عنايته ، لذلك قدم المتون وهي المفعول به على الأقلام وهي الفاعل .

لَمَعَسِرٍ كَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ  
غَبَسٌ كَوَاسِبٌ لَا يَمَنُّ طَعَامُهَا <sup>(٣)</sup>

فالشاعر يتحدث عن ضأن رضيع وقع فريسة لذئاب تكسب ما تاكل ، وبلغت النظر استخدام الفعل (تنازع) إذ يدل على القوة ، كما يدل على كثرة الذئاب ، أكد هذا المعنى مجيء الفاعل على صورة الجمع ( غبس كواسب ) ، كما أكد معنى القوة بقوله ( لا يمن طعامها ) ، وفي وسط القوة والكثرة وجدت كلمة ( شلو ) ، وشلو كل شيء بقيته ، وهي هنا بقية ذلك الوليد الصريع الذي راح ضحية إهمال الأم ، وسطوة القوة والكثرة ، وآلام الجوع . فالأم ( خنساء ضعيف الفريز ) والذئاب (صادفن منه غرة فأصبهنا ) ؛ ألا تستحق هذه الضحية الشفقة عليها والتأثر بها ؟ ألا تستحق هذه الصورة أن تعلق في الذاكرة فتملك على الإنسان عواطفه ، فإذا تحدث كان منظر الشلو الممزق بأنياب الذئاب الضواري من أوائل الصور التي ترسم أمامه وفي مخيلته فيتحدث عنها ؟ من هنا كان تقديم المفعول به ( شلوه ) على الفعل ( غبس كواسب ) .

<sup>(١)</sup> ابن الأباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٥١٠ - ٥١١ .

<sup>(٢)</sup> الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ٢٢٠ .

<sup>(٣)</sup> المعفر: الذي يرك من الرضعة والرضعين حتى يستمر وذلك إذا أرادت أمه أن تطفه ، والقهد : ضرب من الضأن . غبس كواسب : ذئاب تكسب ما تاكل ، والبهت : صفة إلى سواد . أنظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأباري - ص ٥٥٦ .



يَعْلُو طَرِيقَةَ مَنَّتْهَا مُتَوَاتِرٌ<sup>(١)</sup> فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامَهَا<sup>(٢)</sup>

فَاللَّيْلَةُ غَامَةٌ ، وَسُتْرُ الْغَمَامِ نَجُومُهَا . بِمِ يَتَعَلَّقُ الشَّاعِرُ ؟ هَلْ يَتَعَلَّقُ بِالْبَقَرَةِ ؟ أَمْ يَتَعَلَّقُ بِالْمَطَرِ ؟  
لَا شَكَّ أَنَّ الشَّاعِرَ مَتَعَلِّقٌ بِالْبَقَرَةِ ، لِأَنَّ الْحَدِيثَ فِي الْأَصْلِ عَنِ النَّاقَةِ ، وَالنَّاقَةُ تُشَبِّهُ هَذِهِ الْبَقَرَةَ  
الْخَنَسَاءَ الَّتِي ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ ، وَالَّتِي بَاتَتْ تَحْتَ الْمَطَرِ ؛

بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكْفٌ مِنْ دِيمَةٍ  
وَالَّتِي : تَجَنَّفُ أَصْلًا قَالَصَا مَتَبِّدًا  
وَالَّتِي : يَعْلُو طَرِيقَةَ مَنَّتْهَا مُتَوَاتِرٌ  
يُرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا  
بُعْجُوبٌ أَنْقَاءٌ يَمِيلُ هَيَامُهَا  
فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا

فَالْحَدِيثُ مُتَّصِلٌ يَنْصَبُ عَلَى الْبَقَرَةِ ، وَوَاقِعُ النَّصِّ يَحْتَمُّ الْإِهْتِمَامَ بِهَا ، مِنْ هُنَا جَاءَ تَقْدِيمُ الشَّاعِرِ  
لِلْمَفْعُولِ بِهِ ( طَرِيقَةُ ) عَلَى الْفَاعِلِ ( مُتَوَاتِرٌ ) . وَفِي الشَّطْرِ الثَّانِي قَدَّمَ الشَّاعِرُ كَلِمَةَ ( النُّجُومِ ) وَهِيَ  
الْمَفْعُولُ بِهِ عَلَى الْفَاعِلِ ( غَمَامُهَا ) لِسَبَبٍ يَتَضَحُّ عِنْدَ الْحَدِيثِ عَمَّا يَرِيدُ الشَّاعِرُ أَنْ يَضْفِيهِ عَلَى بَيْتِهِ مِنْ  
مَطَرٍ مُتَتَابِعٍ ، وَظِلَامٍ دَامِسٍ ، إِنَّهُ يَرِيدُ أَنْ يُشِيعَ فِي الْبَيْتِ جَوًّا مِنَ الْخَوْفِ وَالرَّهْبَةِ ، وَأَيُّ رَهْبَةٍ وَذَعَرٍ  
أَكْثَرَ مِنَ الْحَيَاةِ فِي ظُلْمَةٍ تَحْتَ الْمَطَرِ الْمُتَتَابِعِ ، لِذَلِكَ كَانَ سُتْرُ النُّجُومِ هُوَ الْمَسِيطِرُ عَلَى عَاطِفَةِ الشَّاعِرِ  
فِي أَفْكَارِهِ ، وَمِنْ هُنَا جَاءَ تَقْدِيمُ الْمَفْعُولِ بِهِ ( النُّجُومِ ) عَلَى الْفَاعِلِ ( غَمَامُهَا ) .

لَا شَكَّ أَنَّ تَقْدِيمَ الْمَفْعُولِ بِهِ عَلَى الْفَاعِلِ خَاصِيَّةٌ أُسْلُوبِيَّةٌ تَمِيزُ بِهَا لَبِيدٌ ، ظَهَرَتْ مِنْ خِلَالِ كَثْرَةِ  
حَالَاتِ تَقْدِيمِ الْمَفْعُولِ بِهِ عَلَى الْفَاعِلِ ، كَمَا ظَهَرَتْ مِنْ خِلَالِ اسْتِخْدَامِ هَذَا التَّقْدِيمِ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ  
أَحَاسِيسٍ وَمَشَاعِرٍ ، لَا يَفِي بِهَا الْحَدِيثُ الْمُبَاشِرُ .

يَلِي لَبِيدٌ فِي عِدَّةٍ مَرَّاتٍ تَقْدِيمَ الْمَفْعُولِ بِهِ عَلَى الْفَاعِلِ الشَّاعِرِ طَرَفَةً بَنَ الْعَبْدِ ، فَلَقَدْ اسْتُخْدِمَ هَذَا  
الْأُسْلُوبُ فِي تِسْعَةِ مَوَاضِعٍ مِنْ قَصِيدَتِهِ ، وَاسْتَحَاوَلْ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ مَنَاقِشَةَ بَعْضِ هَذِهِ الْحَالَاتِ مِنْ خِلَالِ  
السِّيَاقِ الَّذِي وَرَدَتْ فِيهِ وَذَلِكَ مِثْلُ :-

يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا<sup>(٣)</sup> كَمَا قَسَمَ التَّرْبِيبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ<sup>(٤)</sup>

سَبَقَ أَنْ قَالَ الشَّاعِرُ عَنِ نَاقَتِهِ الَّتِي تُشَبِّهُ هَذِهِ السَّفِينَةَ ، أَوْ هِيَ سَفِينَةٌ فِي الصَّحَرَاءِ ، كَمَا تَلَسَّكَ  
سَفِينَةٌ فِي الْمَاءِ ، قَالَ عَنْهَا : ( يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي ) فَالشَّاعِرُ يَتَحَدَّثُ عَنْ سَيْرِ هَذِهِ السَّفِينَةِ  
، ثُمَّ بَدَأَ هَذَا الْبَيْتَ بِقَوْلِهِ ( يَشُقُّ ) يَشُقُّ مَاذَا ؟ قَطْعًا يَشُقُّ طَرِيقَهُ ، فَكَانَ مِنَ الْمُنَاسِبَةِ أَنْ يَجِيءَ بِالْمَفْعُولِ بِهِ

(١) طَرِيقَةُ الْمَتْنِ مَا بَيْنَ الْحَاوِكِ إِلَى الْكُفْلِ . مَتَوَاتِرٌ : مُتَابِعٌ ، كَفَرٌ : سَرٌّ . أَنْظَرْ شَرْحَ الْقَصَائِدِ السَّعْيِ الطُّوَالِ الْجَاهِلِيَّاتِ لِابْنِ الْأَثِيرِ ص ٥٦٠ .  
(٢) وَالْحَيْزُومُ : الصَّدْرُ ، الْمُفَايِلُ الَّذِي يَلْعَبُ لَعِبَةً لَصِيَّانِ الْأَعْرَابِ يُقَالُ لَهَا الْمُفَايِلَةُ . وَهِيَ تَرَابٌ يَكُومُونَهُ أَوْ رَمْلٌ يَجْنُونَ فِيهِ خَبَاءً ثُمَّ يَشُقُّ الْمُفَايِلُ  
تِلْكَ الْكُومَةَ بِدَهْنٍ فَيَقْسِمُهَا قَسْمَيْنِ ثُمَّ يَقُولُ : لِي أَيْ الْجَاهِلِينَ خَبَاءَتٌ فَإِنْ أَصَابَ ظَهْرُ ، وَإِنْ أَخْطَأَ قَمَرٌ ، وَحَبَابُ الْمَاءِ طَسْرَاقُهُ أَوْ  
نَفَاقَتُهُ . أَنْظَرْ شَرْحَ الْقَصَائِدِ السَّعْيِ الطُّوَالِ الْجَاهِلِيَّاتِ لِابْنِ الْأَثِيرِ - ص ١٣٩ .



(حباب) مجاوراً للفعل وملاصقاً له ، لأن يتلمس هذا الطريق ، فما يهم الشاعر في هذا السياق هو المشتوق ( المفعول به ) لا الفاعل (الشاق) حيزومها . لذلك كان تقديم (حباب) أنسب للسياق ، وأولى لعناية الشاعر به واهتمامه .

وفي الشطر الثاني من البيت ، قدم الشاعر المفعول به (التراب) على الفاعل (المفايل) لنفس الأسباب ، فالبحت عن طريق يقع في دائرة اهتمام الشاعر الأولى ، لا يهمه المفايل أو الحيزوم أو غيرهما ، لا يهمه من شق هذا الطريق ، بل الذي يهمه الطريق ومكان الطريق .

يلاحظ أن الشاعر الذي تحدث عن سفينة في الصحراء أو في الماء ، قد جمع في هذا البيت وفي هذين المفعولين بين الماء والصحراء أيضاً ، فالماء في قوله (حباب الماء) ، والصحراء في قوله (التراب) ، ثم إنه قد حدد مساره ، فبعد أن قال (يجور بها الملاح طوراً ويهتدي) ، يظهر في هذا البيت دلالة الاهتداء ، فقد عرف كل طريقه .

سَقَّتْهُ آيَاةُ الشَّمْسِ إِلَّا لِنَاتِهِ - أَسَفٌ وَلَسَمَ تَكْدِيمٌ عَلَيْهِ بِإِثْمِهِ .

في البيت السابق على هذا البيت يتحدث الشاعر عن ثغر متبسم إذ يقول :-

وَتَبَسَّيْتُ عَنْ أَلْمَى كَانَ مُكَوَّرًا - تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمَالِ دِعْصٌ لَهُ نَدَى

فالذي يلح على الشاعر هو الثغر الباسم المنور ، ويريد أن يضيف إليه نوراً إلى نور ، وهذا النور إنما يستمدّه من الشمس ، واهبة الضوء على وجه الكون النفسي ، لهذا يلح الضمير العائد على الثغر فقال سَقَّتْهُ ، فالهاء الضمير المتصل في محل نصب مفعول به وكان لا بد أن يوضح الذي قام بعملية السقي ، الفاعل ، وهو الشمس . ويبدو أن الأساليب تتداعي ، فإذا ما ذكر أسلوب نبه الشاعر فجاء بمثله ، فلقد قدم الشاعر المفعول به على الفاعل في قوله : (تخلل حر الرمال دعص له ندى) ، ثم قدم في البيت التالي له مباشرة ، بل وفي الشطر الأول منه ، قدم المفعول به على الفاعل فقال : ( سَقَّتْهُ آيَاةُ الشَّمْسِ ) .

وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الْأَعْسَادِي جُرَاتِي - عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقِي وَمَحَبَّتِي .

وهذا البيت متصل بالبيت السابق عليه ، وهو قول الشاعر :-

وَلَوْ كُنْتُ وَغَلًا فِي الرِّجَالِ لَضَرَّنِي - عَدَاوَةُ ذِي الْأَصْحَابِ وَالْمَتَوَحِّدِ

وفي هذا البيت الأخير قدم الشاعر المفعول به ، الضمير المتصل الياء على الفاعل (عداوة) ، ثم بدأ التالي بقوله ( ولكن ) التي هي للاستدراك ، ثم الفعل نفى ، ولنتذكر أنه منذ قليل قال ( لضرني ) ، وطرفة تشغله نفسه فلا بد أن يستخدم الفعل نفى ليرد عن نفسه (لضرني) فيقول (نفى عني) ، ولنتذكر أن ( عداوة ) جاءت في البيت السابق فاعلاً فلا بد أن تكون الأعادي في البيت التالي مفعولاً به

فيقول ( ولكن نفى عني الأعادي ) ، وما الذي نفى عنه الأعادي ؟ إنها الجراءة فيقول ( ولكن نفى عني الأعادي جرأتي ) وهكذا كان الترتيب الذي اختاره الشاعر بكلماته يتفق والسياق والذي وردت فيه هذه الكلمات من ناحية ، كما يتفق وطبيعة الشاعر وتنسيقه من ناحية أخرى .

لقد وردت الباء في موقع المفعول به مرة واحدة في قوله ( لضرني ) فرد الشاعر على هذه الباء المفعول به بياء في خمسة مواضع ، وكأنه لا يتصور أن يكون في موقع المفعول به أصلاً فقال (عني) بعد ( نفى ) ، وقال ( جرأتي - وإقدامي - وصنقي - ومحتدي ) فأضاف كل هذه المعاني إلى نفسه ، وإنها هي التي ( نفت عنه الأعادي ) .

الحارث بن حلزة ، الشاعر المتميز في تقديم الخبر على المبتدأ ، يقدم المفعول به على الفاعل في ستة مواضع ، ويلاحظ على هذه المواضع الستة أن ثلاثة منها ورد المفعول به فيها ضميراً متصلاً والثلاثة مواضع الأخرى كان تأخير الفاعل لمناسبة حرف الروي ، وستناقش الدراسة مثلاً واحداً من كل:

المفعول به ضمير متصل وذلك مثل :-

أَنَسْتُ نَبَأَهُ وَأَفْرَعَهَا الْقَاصُ      خَاصُّ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ

وهذا البيت متصل إتصلاً وثيقاً بالأبيات السابقة عليه ، وهي قول الشاعر :-

عَجِرَ أَنِّي قَدْ اسْتَعِينُ عَلَى الْهَرِّ      مَّ إِذَا خَفَّ بِالنَّوِيِّ النَّجَاءُ  
يَرْفُوفٍ كَأَنهَا هِقْلَةٌ أُمُّ      مَّ رُنَالٍ تَوَيَّتْ سَقْفَاءُ  
أَنَسْتُ نَبَأَهُ وَأَفْرَعَهَا الْقَاصُ      خَاصُّ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ

فكلام الشاعر مرتبط ببعضه ببعض في حديثه عن ناقته التي تشبه هقلاً أم رنال ، أنست صوتاً خفياً لا يدري من أين هو ، وأفزعها الصياد في وقت دخول الإمساء .

ما يشغل الشاعر إذن هذه الناقة ، وهي التي التفت إليه خاطره ، وتعلقت بها همته ، فسيطرت على فكر الشاعر ، ومن هنا جاء تقديم الضمير العائد عليها ليكون مفعولاً به ، وهو لا يريد القصاص ، ولا يرغب فيه ، لذلك أخره وهو الفاعل .

تأخير الفاعل وتقديم المفعول وهو ليس ضميراً متصلاً وذلك مثل قول الشاعر :-

ثُمَّ نَاعُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الْـ      ظَهَرَ وَلَا يَبْرُدُ الْغَلِيلُ الْمَاءُ

وهذا البيت مرتبط بالأبيات السابقة عليه واللاحقة له ، فالبيت حلقة في السلسلة تتحدث عن أحقاد وثارات ، وهزائم وانتصارات ، والشاعر هنا يخرج قولاً مخرج الحكمة ، فيقول ( ولا يبرد الغليل الماء ) أي أن الذي في الصدور من الحزن والبلاء شيء لا يبرده الماء ، ولا يسكنه ، فغليل الخوف لا يسكنه شرب الماء لأنه حرارة الحقد لا حرارة العطش . فالشاعر الذي أدخل أداة النفي ( لا ) على الفعل المضارع ( يبرد ) يريد أن يأتي بكلمة مناسبة لـ ( لا يبرد ) هذه ، ولما كان حديث الشاعر حديثاً عن الحروب والمعارك والقتلى والثارات والأحقاد ، كانت كلمة الغليل هي المناسبة في هذا السياق، ثم كانت ملاصقتها لـ ( يبرد ) التي دخلت عليها أداة النفي ( لا ) أشد مناسبة ، كما كان وجود كلمة الماء في آخر البيت مناسباً لحرف الروي .

فاختيار كلمة الغليل مناسب ، وموقعها في هذا السياق مناسب ، وتأخير كلمة الماء مناسب ، وكان الشاعر ينظم قصيدته بميزان التناسب ، الذي لا يخطئ في أحكامه .

وعنزة بن شداد مثل الحارث في عدد مرات تقديم المفعول به على الفاعل ، فقد تقدم المفعول به على الفاعل في ستة مواضع ، إلا أنه استخدم الضمير المتصل مفعولاً به في موضعين فقط .  
وستحاول الدراسة مناقشة الشاعر للوقوف على أسباب التقديم وذلك من خلال الأمثلة الآتية :-

ما راعني إلا حمولة أهلها      وسط الديار تسف حب الخمخ

يتحدث الشاعر عن رحيل محبوبته وفراقها :-

إن كنت أزمعت الفراق فإنما      زمت ركابكم بليل مظلم  
ما راعني إلا حمولة أهلها      وسط الديار تسف حب الخمخ  
فيها اثنتان وأربعون حلوبة      سوداً كخافية الغراب الإسحم

فالبيت متصل بالسابق عليه واللاحق به ، إلا أن اللافت للنظر هو النفي والاستثناء في البيت ( ما راعني إلا ) ثم بعد ذلك يقول ( حمولة أهلها ) لماذا هذا الأسلوب الذي بدأ به الشاعر فخماً مثيراً لافتتاً للنظر؟ ثم لماذا يفرغ هذا الأسلوب من محتواه الدلالي ؟ ما راعني إلا حمولة أهلها ؟ ما دورك أيها المحب العاشق ، وماذا يمكن أن تصنع ؟ الواقع أن الشاعر مغلوب على أمره مقهور ، وعندما حاول أن ينفي الروع عن نفسه مستخدماً أداة النفي ( ما ) سرعان ما تراجع ، ونفى هذا النفي ، بل أكد المعنى الأصلي للعبارة ، وهو أنه رجل مروّع تجاء من أحب ، قد يكون فارساً في ميدان المعركة لا يشق له غبار ، ولكنه أمام عبلة الحرة فإنه مروّع . لذلك جاءت الياء العائدة على الشاعر مفعولاً به ملتصقة بالفعل الذي يدل على الروع والهلع . وما الذي فعل بك هذا ؟ حمولة أهلها . وهي ماذا فعلت ؟ لا يستطيع أن يتحدث عنها مباشرة ، فمال إلى الإحساس بالرق والعبودية يطارده . لذلك حاول أن يفصل

بين المفعول به العائد عليه ، وبين الفاعل ( حمولة ) في الوقت الذي ألصق هذا المفعول به في الفعل راعني .

هل تَبْلُغَنِي دارها شَدْنِيَّة      لُعِنْتُ بِمُخْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمَ  
خَطَّارَةُ غَيْبِ السُّرَى مَوَارَةَ      تَطِيسُ الْأَرْكَامِ بِذَاتِ خُفٍّ مَيْتَمَ

وقف عنتره باكباً منتحباً ، لا حول له ولا طول ويقول ( هل تَبْلُغَنِي دارها شَدْنِيَّة ) إنه يريد أن يبلغه دارها غيره ، ويلاحظ أنه قال ( دارها ) ولم يزد على ذلك ، فهو لا يستطيع الولوج داخل الدار ، كان من الأولى أن يقول أنني سوف أركب الأهوال ، والمصاعب حتى أصل إلى من امتلكت قلبي وسببت فؤادي ثم رحلت بعيداً عني ، ولكنه قال ( هل تَبْلُغَنِي دارها شَدْنِيَّة ) ؟ ثم يضع مواصفات لهذه الناقصة الشدنية ، ومواصفاتها بالشطر الثاني من البيت الأول ثم البيت الثاني بأكمله . ويبقى السؤال الذي طرحه الشاعر مستخدماً أداة الاستفهام ( هل ) وبم تكون الإجابة عنه ؟ بالنفي أم بالإثبات ؟ .

( هل تَبْلُغَنِي دارها شَدْنِيَّة ) يتكرر كثيراً في معلقة عنتره الفصل بين الفعل والفاعل ، والشاعر هنا فصل بينهما بأربعة أشياء ، الأول نون الوقاية والثاني الياء وهي مفعول أول ، والثالث ( دار ) وهي مفعول ثان والرابع ضمير الغائبة المضاف إليه .

لا شك أنه يريد أن يصل ، وأنه يريد أن يصل إلى من في الدار لا إلى الدار ، ومن هنا جاء تقديم المفعولين على الفاعل ( شَدْنِيَّة ) .

وأخيراً ، أليس الحديث عن المحبوبة بضمير الغائبة شيئاً لافتاً للنظر ؟ ألا يؤكد هذا الزعم الذي تزعمه هذه الدراسة ، وهو أن عنتره رغم فروسيته في الميدان إلا أنه يحس بالعجز ، تجاء من أحبها ، إنه مازال يحس بالرق والعبودية ، أ . يمثل هذا شرخاً في جدار البطولة كما سبقت الإشارة في الفصل الثاني من هذه الدراسة ؟ بلى إنه كذلك وإنه ليتأكد مع كل بيت من أبيات المعلقة ، وسوف أورد هذا البيت بدون تعليق : -

إِنِّي عَدَّانِي أَنْ أَرْوِكَ فَاعِلِمِي      مَا قَدْ عَلِمْتُ وَبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي

زهير بن أبي سلمى يأتي بعد الحارث وعنتره في عدد مرات تقديم المفعول به على الفاعل ، فلقد استخدم هذا النسق في خمسة مواضع ، ثلاثة مواضع منها المفعول به ضمير متصل ، وسوف نتوجه الدراسة إلى الأمثلة مباشرة لمناقشتها من خلال السياق الذي وردت فيه ، وذلك مثل :-

تَعَفَّى الْكُلُومُ بِالْمِئِينَ فَأَصْبَحَتْ      يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمٍ



في إطار مديح الشاعر للحارث بن عوف وهرم بن سنان ، الذي قال فيهما ( يميناً لنعم السيدان زجديتما ) ، في هذا الإطار يرد البيت السابق ليصف فعل هذين السيدين ، وأول ما يلتفت النظر في هذا البيت بناء الفعل ( تعني ) للمجهول ، فمن الذي يعني هذه الكلوم ؟ هذا سؤال لا بد أن يتبادر إلى ذهن ، وهذه إثارة مقصودة ، إنهما يقيناً هذان السيدان العظيمان ، الأمر الثاني الجدير بالملاحظة هو صيغة الجمع ( الكلوم ) ، إنه ليس كلماً واحداً ولا أكلاماً قليلة ، إنها كلوم بصيغة الجمع الدال على الكثرة ، الأمر الثالث كلمة المنين ، أي المنين من الإبل ، ومن الذي يتحملها ؟ يجيب الشاعر بقوله : من ليس فيها بمجرم ، ولم يذكر اسماً ، بل أستغني بالاسم الموصول ( من ) ، وحقاً أنه معرفة ، ولكن علام يعود ؟ يبدو أن الفاعل واضح جداً في ذهن الشاعر ، ويتصوره كذلك في ذهن المتلقي ، أو يحاول أن يجذب إليه المتلقي ، ويثير ذهنه ، وكأنه يقول له تابعني حتى تعرف الفاعل ، أليست القصيدة من الأدب الشفاهي ؟

ورد المفعول به متصلاً بالفعل في هذا البيت ، في قوله ( ينجمها ) ، فالشاعر يحاول أن يوحى إلى المتلقي أن إعطاء الإبل وتعتية الكلوم تتمان في وقت واحد ، وقد حدد هذا الوقت ، إنه وقت الإصباح ، ( فأصبحت ) فالسيدان لا يماطلان ولا يسوفان ولا يؤخران دفع هذه المنين ، إنه الوفاء بعينه ، الذي أوما إليه في مطلع قصيدته ، ولعل هذا هو سبب تقديم المفعول به على الفاعل في هذا السياق .

المثال الثاني من قصيدة زهير هو قوله :-

فَسَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بَيوتاً كَثِيرَةً      لَدَيْ حَيْثُ أَلَقْتُ رَحْلَهَا أَمْ قَشَعَمْ

ولقد سبق أن ذكر هذا البيت عند الحديث عن تقديم الخبر على المبتدأ ، وذلك ضمن عدد من الأبيات يتحدث فيها الشاعر عن حصين بن مضمم ، فالبيت مرتبط أوثق ما يكون الارتباط بأبيات سابقة عليه ولاحقة به ، ولقد سبقت الإشارة إلى ذلك<sup>(١)</sup> .

الشاعر يتحدث عن الحرب ( أم قشعم ) ، ويتحدث عن مكان الحرب ( حيث ألقى رحلها ) ، ويبدو أن موقع المعركة كان يهم الشاعر ، وكان يعنيه أن يسلط الضوء عليه ، فجاء بـ ( لدى ) وأضاف إليها حيث ، ثم جعل الجملة الفعلية في موضع المضاف إلى ( حيث ) ، فحيث هذه هي التي ضمت الشاعر كثيراً ، وجملة ( ألقى رحلها ) تبين مضمون ( حيث ) ، وتقديم الرحل هنا وهو المفعول به على ( أم ) وهي الفاعل للأسباب السابقة ، ولسببين آخرين الأول : أن رحلها يهم الشاعر ، ويهمه أن يعرف ما في هذا الرحل ، فهو مناط اهتمامه ، والثاني : مناسبة حرف الروي في القصيدة .

(١) راجع ص ٢٢٦ من هذا الفصل

### ( ج - ) تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل :-

سبقت الإشارة إلى أن تقديم الظرف في الإثبات يفيد الاختصاص ، وفي النفي يفيد تفضيل المنفي عنه <sup>(١)</sup> وعند شعراء المعلقات نماذج لتقديم الظرف أو الجار والمجرور ، وقد أظهر الإحصاء أن بعض الشعراء قد تميز عن الآخرين في هذا المجال ، فليد بين ربيعة قدم الظرف والجار والمجرور في واحد وعشرين موضعاً ، والحارث قدمهما في سبعة عشر موضعاً ، وعنترة في خمس مواضع ، وزهير في ثلاثة مواضع ، ومستحاول الدراسة مناقشة بعض الحالات في سياق كلام الشاعر .

ليد بين ربيعة قدم الظرف وآخر الفاعل في واحد وعشرين موضعاً منها ثلاثة عشر موضعاً كان تأخير الفاعل مناسباً لحرف الروي ، وفي ثمانية مواضع لم يكن الأمر كذلك . ومن المواضع التي قدم فيها الظرف أو الجار والمجرور وآخر الفاعل ما يلي :-

فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهَتَانِ وَأَطْلَلَتْ  
بِالْجَبْهَتَيْنِ ظُبَارُهَا وَنَعَامُهَا

منذ عدة أبيات والشاعر يتحدث عن المطر الذي ملأ جنبات الوادي ، وذلك في قوله :-

رَزَقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا  
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُنْجِنٍ  
فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهَتَانِ وَأَطْلَلَتْ  
وَنَقَى الرَّوَاحِدِ جَوْدَهَا وَرِهَامَهَا  
وَعَشِيَةَ مُتَجَابِرٍ إِزْرَامَهَا  
بِالْجَبْهَتَيْنِ ظُبَارُهَا وَنَعَامُهَا

فلقد امتلأ الوادي ( من كل سارية وغاد مدجن ) ، وارتفعت وطالت وأنبئت فروع الجرجير ، وانتجست وتكاثرت الوحش ، الظباء والنعام كل ذلك لأن المكان قد خلا من ساكنيه .

والوحش ساكنة على أطلانها عوداً تأجل بالفضاء بهامها

فهل كان الشاعر متعلقاً بالظباء والنعام والأبقار والأمطار والجرجير ؟ أم كان متعلقاً بالمكان الذي كان فيه الأحبة ثم تركوه ، فصار مرتعاً للوحش ؟

بالتأكيد كان الشاعر متعلقاً بالمكان ، لذلك قدمه على الفاعل ( ظبارها ) ، وجعله لصيقاً بالفعل أطللت فقال ( أطللت بالجبهتين ) فخاطر الشاعر متعلق بهذا المكان ، ثم التخصيص المستفاد من هذا التقديم ، حتى لا يتوهم المتلقي تعدد الأمكنة أو تغيرها ، فقدمه الشاعر ليخصصه هو لا غيره .

<sup>(١)</sup> راجع من هذا الفصل ولاحظ لي أمثلة البياتين وهو يتحدثون عن تقديم الظرف عتوا أيضاً الجار والمجرور ، وراجع برهان لزركشي - ٢٢٦/٣ - ٢٢٧ .

وكذلك قوله ( عوذ تأجل بالفضاء بهامها ) حيث قدم ( بالفضاء ) على الفاعل ( بهامها ) لتعلقه بالمكان أيضاً ، ويبدو أن للمكان مكانة في نفس الشاعر ، فالوقوف على الأطلال إجلالاً للمكان ومعرفة قدره ، ووصف الطريق أثناء الرحلة كذلك ، فارتباط الشاعر العربي القديم بالمكان ارتباط وثيق ، كما يلاحظ أن تأخير الفاعل ( بهامها ) في هذا السياق جاء المناسبة حرف الروي ، كما أن تقديم ( بالفضاء ) جاء أيضاً للتخصيص .

يفخر لبيد بقوله :-

وَلَكَّلَ قُومَ سُنَّةٍ وَإِمَامُهَا	مِنْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ أَبَاوَهُمْ
إِذْ لَا تَعِيلُ مَعَ الْهَوَىٰ أَحْلَامُهَا	لَا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فِعَالُهُمْ
فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَمُغْلَامُهَا	فَبَنَىٰ لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمَكُهُ
كَسَمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلَامُهَا	فَأَقْنَعَ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ فَاتِمَا
أَوْفَىٰ بِأَعْظَمِ حَقِّنَا قَسَامُهَا	وَإِذَا الْأَمَانَةُ قَسَمَتْ فِي مَعْشَرٍ

وهذه أبيات خمسة متتالية من المقطع الذي خصصه الشاعر للفخر بالقبيلة ، والأبيات الخمسة احتوى كل بيت منها على فاعل قد تأخر ، وظرف أو جار ومجرور قد تقدم عليه ، وذلك كالاتي :-

- سَنَّتْ لَهُمْ أَبَاوَهُمْ .  
- لَا تَعِيلُ مَعَ الْهَوَىٰ أَحْلَامُهَا .  
- فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا .  
- كَسَمَ الْخَلَائِقَ بَيْنَنَا عَلَامُهَا .  
- أَوْفَىٰ بِأَعْظَمِ حَقِّنَا قَسَامُهَا .

في ثلاثة مواضع منها آخر للفاعل لمناسبة حرف الروي ، وفي موضعين آخر الفاعل لأسباب أخرى .  
ففي قوله ( من معشر سنت لهم أباهم ) ، آخر الشاعر لفظة أباهم وهي الفاعل وقدم الجار والمجرور لسبب صوتي يتضح إذا كتب هذا الشطر ، وقطع عروضياً .

من معشر	سنت لهم	أباهم
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/٥/

وهذا التقسيم الصوتي لا يتحقق إذا قدم الفاعل وأخر الجار والمجرور وكذلك في تقديم الجار والمجرور وتأخير الفاعل في قوله : ( فسما إليه كهلهامها ) جانب صوتي ، وهو أن لفظة ( كهلهامها ) نهاية التفعيلة الثانية في الشطر وغلالمها تفعيلة قائمة بذاتها ، وكان الشاعر يريد أن ينهي التفعيلة بهذا الضمير

العائد على الغائبة كما أنهى من قبل التفعيلة بالضمير العائد على جمع الذكور في قوله ( لهم - أبائهم ) ، ومن ناحية أخرى فقد قدم الشاعر دليل ملكية هذا البيت في قوله ( لنا ) لا لغيرنا ، إذن فلن يستطيع غيرنا الوصول إليه ، لذلك كان تأخير كهلها و غلامها دليل ثقة في حتمية الوصول والسمو إلى هذا البيت . أما تقديم (إليه) بعد (سما) يدل على أن هذا البيت الذي بناه الآباء و الأجداد لم يترك فارغاً ، فلقد ( سما ) ( إليه ) من يحسن استغلاله ، واستخدام الفعل (سما) لافت للنظر ، فقد جعل هذا الفعل ذلك البيت في مكان عال مرتفع، وإن من يريد الوصول إليه لا بد أن يسمو إلى هذا المستوى من العلو والارتفاع ، سمو مطلق غير محدد ، فهو سمو في كل شيء . ( فسما إليه ) لا إلى غيره الكهل والغلام ، لأن الجميع يتبع سنة الأوائل ولا يحيدون عنها ولا بد من ملاحظة أن الشاعر قد استخدم ألفاظ ( كهل - غلام ) فكان الشاعر يشير إلى الماضي باستخدام لفظة القبيلة (أبائهم) ويشير إلى الحاضر والمستقبل باستخدام ( كهلها و غلامها ) فهم إذن قد امتلكوا الزمن ، ماضيه وحاضره ومستقبله .

المواضع الثلاثة التي تأخر فيها الفاعل لمناسبة حرف الروي ، كانت هناك عوامل أخرى مؤيدة ومعضدة لهذا التأخير ، فلنناقش هذه الحالات في سياقها .

( أ ) قول الشاعر ( إذ لا تميل مع الهوى أحلامها ) ، الشاعر يتحدث عن أخلاق قومه ، فهم لا يطبعون أي لا يدنسون ، ولا يبور فعالهم أي لا تهلك هذه الفعال ، والسبب في ذلك ( إذ لا تميل مع الهوى أحلامها ) ، فالجار والمجرور ( مع الهوى ) يتناسب مع الفعل (تميل) ، كما أن الشاعر يريد أن يؤكد على معنى ( عدم الميل مع الهوى ) ، لذلك كان تقديم الجار والمجرور هدفاً عند الشاعر ، كما كان تأخير الفاعل هدفاً .

(ب) (قسم الخلائق بيننا علامها) هكذا قال الشاعر ، ويلاحظ على الفاعل الذي أخره الشاعر بمناسبة حرف الروي أنه قد تضمن ضميراً يعود على المفعول به المقدم ( الخلائق ) فلو أخر المفعول وقدم الفاعل لعاد الضمير على متأخر لفظاً ورتبة ، ولصارت نائرة النجاة ، فأما تقديم الظرف ( بيننا ) وإن كان يفيد تخصيصاً ، إلا أن السياق يفرض تقديمه إذ يقول الشاعر :-

فَاقْنَعْ بِمَا قَسَمَ الْمَلِكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقُ بَيْنَنَا عَلامُهَا

وهو بهذا يتوجه بخطابة إلى شخص ما قائلاً : ( فاقنع ) ، ولا تتطاول على هذه القسمة ، فإنما- التي تفيد التخصيص - قسم هذه الأمور ( لا بد أن يأتي الظرف ) بيننا - ( علامها ) الذي يعلم هذه الخلائق ، ولمن تصلح ، فوجود الظرف في هذا السياق أمر يفرضه السياق نفسه .



(جـ) ( أوفى بأعظم حقنا قسامها ) ، يتحدث الشاعر عن توفية القسمة - قسمة الأمانة - كما يتحدث عن نصيبهم وحقهم في هذه القسمة ، وهذا أمر يهم الشاعر في هذا السياق ، لذلك كان تقديم ( بأعظم حقنا ) على الفاعل ( قسامها ) لسبب يحتمه السياق أيضاً ، فالييت :-  
 وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأعظم حقنا قسامها .

بدأ الحارث بن حلزة معلقته بقوله :-

أَذْنَنْتُهَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَوَاءٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

فقدم في الشطر الأول المفعول به ( نا ) والظرف ( بينها ) على الفاعل ( أسماء ) . وفي الشطر الثاني قدم ( منه ) على نائب الفاعل ( الثواء ) وكأنما يوحى إلى المتلقي عن مسلكه في هذه القصيدة ، فمسلكه التقديم والتأخير ، فكما - سبق - هو أكثر الشعر تقديماً للخبر على المبتدأ ، ومن أكثر الشعراء تقديماً للظرف والجار والمجرور على الفاعل ، وقد قدم المفعول به على الفاعل في مواطن عدة .

في سبعة عشر موضعاً ، قدم الحارث الجار والمجرور والظرف على الفاعل ، وسوف تناقش الدراسة بعض هذه الحالات من خلال السياق التي وردت فيه وذلك مثل :-

وَأَنَا عَنْ الْأَرْاقِمِ أَنْبَاءُ وَخَطْبٌ نَعْنَى بِهِ نِسَاءُ

ما أكثر الأنباء التي يمكن أن تأتي إلى الناس ، ولكن عن هذه الأنباء؟ وما تأثيرها على من يصله النبأ ؟ هذا ما يهتم به الشاعر في هذا البيت ، لذلك قدم من جاءت عنهم الأخبار ( عن الأرقام ) وآخر الفاعل (أنباء ) وخطب نعننى به ونساء .

لا شك أن الحلف الذي تكون من أحياء من بني تغلب وأحياء من بني بكر بن وائل وهم عجل وحنية وذهل بن شيبان الذين مالتوا بني تغلب على بني يشكر ، لا شك أن هذا الحلف وأثاره كان مركزاً في وجدان الشاعر ، فلما شرع في نظم قصيدته ، طارته ذكرى هذا الحلف ، فكرر الأرقام في بيتين متتالين ، ثم تحدث عنهم في ستة أبيات متتالية ، فلا عجب إذن من تقديم الجبار والمجرور (عن الأرقام ) على الفاعل ، إذ أن هذا المجرور يمثل قوة ضغط نفسي على الشاعر .

حَسَرَ الْخَوْنَ وَالتَّعَدَّى وَهَلْ يَنْ قَضُ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءُ

لقد تناسبت لفظة ( الأهواء ) مع حرف الروي وهي ( الفاعل ) ولعل هذا أحد أسباب تأخير الفاعل ، ولاضير في ذلك ، لكن الشاعر يتحدث عن عهود ومواثيق قد أخنت من الفريقين ، تغلب وبكر ، وهو قوله .

وَانْكُرُوا حِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا قَدْ حَمَّ فِيهِ الْعَهْودُ وَ الْكُفْلَاءُ

و(نو المجاز) هو الموضع الذي تم فيه اتخاذ العهود والمواثيق ، الكفلاء : هم الرهائن التي أخذها الملك عمرو بن هند من الفريقين ، ولكن هذه العهود قد نقضت ، رغم أنها مكتوبة في صحف (المهاريق) نقضت لهوى في النفس ، فهنا يتساءل الشاعر (هل ينقض ما في المهاريق الأهواء) ، فالكلمة المكتوبة لها سحرها ، لذلك نالت اهتمام الشاعر وعنايته ، وعلقت بذهنه ، فقدم هنا الجار والمجرور لتلك الأسباب (ما في المهاريق) عن الفاعل (الأهواء) لسبب آخر سببت الإشارة إليه .

قدم عنثرة الجار والمجرور أو الظرف على الفاعل في خمسة مواضع من معلقته ، وذلك مثل قوله :

وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ وَلَمْ تَدْرُ      لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنِي ضَمُضُ

هذا هو المجال الذي يجيده عنثرة ، والذي يتفوق فيه ، أنه ميدان الحرب ، فالحرب عالققة في ذهنه ، والكلمات الدالة على الحرب والقتال وأدواته هي أكثر الكلمات دوراناً في القصيدة ، فالحرب لها مكانتها في عالم عنثرة الشعري ، فهي المجال الذي يظهر فيه إقدامه ، وتبرز شجاعته وذلك قوله :-

إِنْ تَغْدِي تُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي      طَبٌّ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْمِ

فإذا كانت هذه مكانة الحرب في عالمه الشعري ، فلا عجب أن تلج عليه مفرداتها ويقدمها على غيرها من الألفاظ والمفردات ، ولا عجب أن كل ما يخشاه عنثرة هو أن يموت ولم تدر للحرب دائرة ، على من ؟ على من تدور عليه ، ولكن في هذه المرة على ابني ضمضم ، الشاتمي عرضي ولم أشتمها والناذرين إذا لقيتها دمي ، لا عجب من كل هذا ، فتقديم الجار والمجرور يتفق مع نفسية عنثرة ووضعه وهكذا يظهر أن الشاعر العربي إنما ( يضع فنه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه ) (١) .

وزهير الذي قدم الجار والمجرور على الفاعل في ثلاثة مواضع ، ومن هذه المواضع قوله :

فَتَغْلَلْ لَكُمْ مَا لَا تُغْلِلُ لِأَهْلِهَا      قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَبِرِّهِمْ .

يتحدث زهير عن الحرب وآثارها في عدة أبيات ، وذلك قوله :

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَنَقَمْتُمْ      وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَيْثِ الْمُرْجَمِ  
مَتَى تَبَعْتُوهَا تَبَعْتُوهَا نَمِيمَةً      وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَبْتُمُوهَا فَتَضَرَّمِ  
فَتَعَرَّكُمْ عَرَاكِ الرَّحَى بِثَالِهَا      وَتَلْقَحُ كُشَافًا ثُمَّ تُنْتَجُ فَتُسْتَنِمِ  
فَتَنْتَجُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامَ كُلِّهِمْ      كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضِعُ فَتَنْفُطِمِ  
فَتَغْلَلْ لَكُمْ مَا لَا تُغْلِلُ لِأَهْلِهَا      قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَبِرِّهِمْ

(١) كارل بروكلمان - تاريخ الأدب العربي - نقله للبرية الدكتور عبد الحليم النجار - دار المعارف بمصر - الطبعة الخامسة - ٥٦/١ .

فَتَغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغْلِلْ لِأَهْلِهَا قُرَى ... ..

لقد قام الشاعر بعملية تنسيق لهذا البيت ، فجاء بالفعل ( تغل ) متضمناً ضميراً يعود على الحرب ، ثم جاء بـ ( لكم ) الجار والمجرور وجعله ملاصقاً للفعل ، ثم آخر المفعول به ( ما ) مجاوراً لـ ( لا ) النافية ، التي أدخلها على الفعل تغل ، وهنا يعاود الشاعر الكرة مرة أخرى ، فيجاور الفعل الجار والمجرور ( لأهلها ) ، ويتأخر الفاعل ، وكأنه ينسق أوضاع الكلمات كما ينسق المهندسون الحدائق ، ولا عجب في ذلك ، أليست قصائده حوليات .

xxx xxx xxx xxx

#### ( د ) تقديم الظرف والجار والمجرور على المفعول به :

يتقضي الترتيب الذي تركه النحاة للجملة الفعلية أن يتقدم الفعل يتلوه الفاعل ثم المفعول به ، وهذه هي اللغة النفعية التي يتحدث عنها البلاغيون والنقاد ، والخروج على هذا الترتيب يعتبر خرقاً لمعيارية اللغة ، وخروجاً من دائرة اللغة النفعية ، إلى دائرة اللغة الإبداعية ، ومن هذا الخروج تقديم الجار والمجرور على المفعول به ، ولقد تفاوت الشعراء في استخدام هذا الأسلوب ، فأكثر الشعراء السبعة تقديماً للجار والمجرور على المفعول به هو الشاعر عمرو بن كلثوم ، الذي قدمه في ثلاثة عشر موضعاً ، وسوف تجتري الدراسة بعض هذه المواضع لمناقشتها ، مثل قوله :

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ دِينَا .

الشاعر يتحدث عن أمجاد متوارثة ، ورثها عن الأباء والأجداد ، ومن هذا الميراث ما حققه الأباء والأجداد من أمجاد أخذت مكانها في التاريخ .

لقد ورث الشاعر مجد علقة هذا الذي أباح لهم ( حصون المجد دينا ) ، وتعبير حصون المجد لايد من تأمله ، والوقوف أمامه طويلاً ، لقد جعل الشاعر للمجد حصوناً ، وجعل هذه الحصون مباحة ذليلة ، لا لكل الناس ، بل لقوم الشاعر فقط ، أباحها لهم علقة بن سيف .

إن الشاعر يريد أن يؤكد هذا المعنى ، معنى إباحة الحصون لهم ، لذا جاء بالجار والمجرور المتضمن الضمير العائد على الجمع مجاوراً للفعل أباح . هناك ارتباط في فكر الشاعر بين الفعل (أباح) ، و( لنا ) فعندما ذكر الأول استدعى الثاني مباشرة ، وهذا هو سر تقدم الجار والمجرور على المفعول به .

يقول عمرو بن كلثوم في حديثه عن نساء قبيلته وأخلاقهن : -

- عَلَى أَثَارِنَا بِيضُنَّ حِمَانٌ  
- ظُعَانُنْ مِنْ بَنِي جُشَمِّ بْنِ بَكْرِ  
فُحَانِرُ أَنْ تُقَسِّمَ أَوْ تَهُونَا  
خَلَطُنْ بِمِيسَمٍ حَسَبًا وَدِينَا



- أخذن على بعولتهن عهداً  
- ليستلبن أبداناً وببيضاً  
إذا لاقوا كتائب معلمينا  
وأسرى في الحديد قرنيننا

والحديث عن البيض والظعان حديث مطروق في الشعر القديم ، لكن أسلوب التناول قد اختلف بين شاعر وآخر ، فهذا عمرو بن كلثوم يتحدث عن البيض والظعان ودورهن في الحروب فهن على آثار القبيلة يتبعنها ، وفرسان القبيلة وأبطالها يدافعون عنهن لأنهم يحاذرون ويخشون الهوان ، هوان هؤلاء النسوة ، وذلك لأنهن ظعان من بني جشم بن بكر ( خلطن بميسم حسباً وديناً ) ، جمع من بين الجمال والحسب والدين .

الحسب معروف لكل بنات تغلب ، فكلهن نوات حسب ، إذ يشاركن الشاعر وسائر القبيلة في كل ما ذكر أثناء القصيدة ، وكذلك ( الدين ) فنصرانية تغلب ثابتة حتى القرن الثالث والرابع بعد الهجرة <sup>(١)</sup> ، وقد زعم الأب لويس شيخو أن عمرو بن كلثوم من شعراء النصرانية وذلك في كتابه شعراء النصرانية قبل الإسلام <sup>(٢)</sup> ، لكن الأمر الذي هو محل النقاش والشك هو الجمال ، لذلك بادر الشاعر لتقديم صفة الجمال على الصفتين الأخريين اللتين لا جدال حولهما ، فقال ( خلطن بميسم حسباً وديناً ) .

ولهؤلاء النسوة - كما سبق - دور في إنباض الهمم وشد العزائم ، وإثارة الحماسة في قلوب المحاربين ، فقد أخذنا على هؤلاء المحاربيين ( عهداً ) يلاحظ فيه تقديم الجار والمجرور (على بعولتهن) على المفعول به ( عهداً ) ، وهذا التقديم فيه أكثر من إشارة ، فيه إشارات جلية وإشارات خفية ، ( أخذن على بعولتهن ) فإنهن حرائر محصنات ، ولسن صواحب أخدان فحديثهن ليس مع القاصي والداني، إنه حديث مع الزوج ، والعهد بين الزوج والزوجة له دلالاته ، لذلك كان تقديم الجار والمجرور موحياً بمعان يلحظها متلقي النص .

وقدم امرؤ القيس الجار والمجرور على المفعول به في تسعة مواضع ، وذلك في مثل قوله :-

ويوم عقرت للعداري مطيتي      فيا عجباً من رحلها المتحمل

قد يعقر العربي مطيته قرى لطارق بليل ، أو قادم بنهار ، وقد يعقرها لسبب أو لآخر ، ولكن الذي يشغل الشاعر هو الحديث عن العداري ، وعن النساء ، وما يريد أن يلفت النظر إليه هو العداري ، فهن اللاتي تعلق بهن قواده ، لذلك كان اهتمامه بهن وإلحاحه على ذكرهن فقال ( عقرت للعداري ) لا لغيرهن ، ولا لأحد معهن ، إنه عقر للعداري ومن أجل العداري مطيته ، لذلك كان تقديمه للجار

<sup>(١)</sup> ديوان عمر بن كلثوم ، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٦ - ١٩٩١ - ص ١٥ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأب لويس شيخو - شعراء النصرانية قبل الإسلام - دار الشرق - بيروت - ٣٦ - ١٩٦٧ - ص ١٩٧ - ٢٠٤ .



والمجورور على المفعول به ( مطيتي ) المتضمن هذه اليباء العائدة على الشاعر ، فلقد وضع العذارى بين عاندين عليه ، التاء في قوله ( عقرت ) ، والياء في قوله ( مطيتي ) التي أفادت نسبة المطية إليه .

في ثلاثة أبيات متتالية يكرر امرؤ القيس هذا النسق ، وذلك قوله :

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لَنَوْمٍ ثِيَابَهَا	لَدَى السَّيْرِ إِلَّا لِبَنَسَةِ الْمُتَفَضِّلِ
فَقَالَتْ يَمِينَ اللَّهُ مَا لَكَ حِيلَةً	وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْعَمَايَةَ تَتَجَلَّى
خَرَجْتُ بِهَا تَمْشِي تَجُرُّ وَرَاعَنَا	عَلَى أَثَرَيْنَا ذَيْلٌ مِرْطٌ مَرَحَلٌ

وقد جاءت هذه الأبيات في حديثه عن بيضة الخدر التي لا يرام خباؤها ، ولكنه ركب كل صعب حتى وصل إليها ، وبالتأكيد هناك رسالة يحاول الشاعر أن يوحى بها إلى المتلقي في ثانيا هذا الحديث ، وقد استغرق الحديث عن بيضة الخدر هذه اثنين وعشرين بيتاً من أبيات المعلة .

رسالة مستترة يرسلها الشاعر إلى المتلقي من خلال إحياءات الألفاظ ، فكلمات مثل ( نضت - لنوم - ثيابها - أرى - عنك - العماية - تجر - وراعنا - على أثرينا - ذيل - ..... ) قوله نضت : تخلصت من كل ثيابها ، ولم يبق عليها إلا الثوب الذي يلي جسدها ، العماية : مصدر الفعل عمى يعمى ، تمشي بإرادتها وتمحو آثار مشينا بذيل مرطها الذي تجره وراعنا حتى لا يستدل القوم على مكاننا .

الشاعر يريد أن يجعل المتلقي معاشاً للموقف بأحاسيسه ، فنكر له الفعل نضت محاولاً إثارتة ، ليتساءل هذا المتلقي : نضت ماذا ؟ ولماذا ؟ ؟ فقدم له إجابة السؤال الثاني . لماذا ؟ ؟ قائلاً : نضت لنوم ، وتلك إثارة أخرى للمتلقي ، ثم يقول جانباً متلقيه إليه وهو يجيب عن السؤال الأول نضت ماذا ؟ بقوله : ثيابها ، والمتلقي ما زال يلهث خلف عبارات الشاعر الذي يقول ( لدي السر ) ، يلاحظ أن كل هذه مثيرات يتراكم بعضها فوق بعض ليصل الختام عند قوله ( إلا لبسة المتفضل ) .

فتقديم الجار والمجورور ( لنوم ) كان محاولة من الشاعر لجذب المتلقي والتأثير فيه ، تبعثها محاولات أخرى ، ظهرت في السطور السابقة .

ماذا قالت بيضة الخدر ؟ فقالت : يمين الله مالك حيلة ، هذا هو الشطر الأول من البيت ، والشطر الثاني ( وما إن أرى عنك العماية تتجلي ) هل كانت بيضة الخدر تحاول إطالة الحديث مع الشاعر ؟ يبدو هذا من خلال أقوالها . فلو أن المسألة مسألة معنى وحسب لكان يمكن أن يؤدي هذا المعنى بأقل من نصف هذه الألفاظ التي وردت في البيت ، لكنه أمر دلالة ، لا معان مجردة ، فهذه الإطالة في حديث المرأة قد قصد إليها الشاعر قصداً ، ليوحى إلى المتلقي أن هذه رغبته ، وأن الحديث معه مرغوب فيه ، ولنعاول تأمل هذا البيت :-

فقالَت يمين الله ما لك حيلة      وما إن أرى عنك العماية تتجلى

ليكن التركيز على قولها ، بدءاً من ( يمين الله ) إذ يلاحظ تكرار كاف الخطاب مرتين ، والمخاطب هو الشاعر ، وبين هذين الضميرين فاعل مستتر وجوباً في الفعل المضارع ( أرى ) يعود على بيضة الخدر ، فالشاعر إذن يحاصر محبوبته ، أم أنها هي التي جعلته يحاصرها ، وهي التي تتلذذ بذكر الضمائر العائدة على هذا الحبيب ، وإذا كان الضمير الأول قد بعد عنها نسياناً ، فلا بد من اقتراب الضمير الثاني العائد عن الشاعر ( أرى عنك ) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هذا التناثر الحادث بين الرؤية والعماية ، ( أرى العماية ) ، هناك تناثر بين دلالتى اللفظتين ، فلا بد أن يتعدا وأن يكون بينهما فاصل ، وانسب الفواصل هو ما احتوى ضميراً يعود على الشاعر الحبيب إن حُرف الجار بالضمير ( عنك ) ليصل بالتركيب إلى درجته المتلى ، إذ يصير ( وما إن أرى عنك العماية تتجلى ) .

الموضع الثالث قول الشاعر ( نمشي تجر وراعتنا على أثرينا نيل مرط ) ولابد من ملاحظة هذا الطول وهذه المدات التي احتوت عليها عبارة الشاعر ( تجر وراعتنا على أثرينا نيل ) ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//٥// ، فقد احتوت على سبع مدات وكأنه يحاول أن يصور طول هذه المرط الذي يغشي على أثارهما من بعدهما ، أو يصور طول الفترة الزمنية التي قطعها حتى وصلا إلى المكان الذي سوف يجلسان فيه ، فبالأكيد مثل هذه الفترات تكون طويلة على نفس كل حبيب ، وذلك بعكس الفترة التي يقضيها الحبيب مع محبوبته يتسامران ويلهوان .

هل يحاول الشاعر لتصوير طول المرط كانت الدافع وراء تقديم الظرف ( وراعتنا ) بهذا الضمير المضاف إليه ، ثم حرف الجر ( على ) ، ثم ( أثرينا ) بهذا الضمير المضاف إليه أيضاً كل ذلك على المنعول به ( نيل ) .

في علاقة عنثرة تقدم الجار والمجرور والظرف على المنعول به في ستة مواضع ، وذلك في مثل قوله:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه      ليس الكريم على القنا محرم

إن علاقة عنثرة بالحرب وآلاتها لا تحتاج إلى بيان ، فالحرب هي المجال الذي يجد الشاعر نفسه فيه ، وهي المكان الذي يذكره فيه الناس .

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها      قيل الفوارس ويك عنثرة أقدم

فإنه مريض سقيمة ، وواوها أن ينادي الفوارس عنثرة في ميدان القتال ، فإذا ما انتهت الحرب وحقت القبيلة النصر ، عاد عنثرة حامل الذكر ، لا يقوى على مجالسة الأحرار من أبناء القبيلة ،

لذلك كان من الطبيعي أن يكون ذهنه عالقاً بالحرب وآلاتها ، فيقدم الرمح ، ثم يقدم صفة هذا الرمح على المفعول به ، الذي يناديه الفعل من هناك منذ أول البيت .

من ناحية أخرى فإن هذا التناسب بين الفعل ( شككت ) وبين أداة الشك ( الرمح ) يحتّم المجاورة ، ويحتّم تقديم الرمح الموصوف على المفعول به ، لقد وضع عنقرة الرمح بين ( الباء ) حرف الجر ، بين ( الطويل ) الصفة احتفاءً به وتكريماً له ، فليس غريباً أيضاً أن يقدمه لهذا السبب .

إذ يَتَقَوْنَ بِي الْأَسِنَّةُ لَمْ أَخْمَ      عنها ولكنّي تضايّقَ مُقَدِّمِي

تبرز في هذا البيت ذاتية الشاعر سافرة غير مقنعة ، وذلك من خلال ما يعود عليه من ضمائر ، ففي البيت ضمير واحد يعود على القبيلة ( يتقون ) ، وحتى في هذا الضمير تمجيد للشاعر ، فالإجماع منعقد عليه ، وفرسان القبيلة كلهم يحتّمون به إذا حمى الوطيس ، ثم جاءت الضمائر العائدة على الشاعر مباشرة ، في ( بي - أخم - ولكني - مقدي ) ، ف ( بي ) خصصت عنقرة ، ( وأخم ) تحتوي على ضمير مستتر وجوباً يعود على عنقرة ، وكأنه يومئ بهذا الاستتار الواجب إلى شيء ما ، ( ولكني ) استدراك يشتمل على ضمير عائد على عنقرة ، وكذلك ( مقدي ) .

قدم الشاعر الجار والمجرور ( بي ) على المفعول به ( الأسنة ) ليؤكد للمتلقى أنه به وبه وحده ينتقي أفراد القبيلة أسنة الأعداء ، بي لا بغيري يكون هذا .

يأتي طرفة بعد عنقرة في الترتيب ، فلقد قدم الجار والمجرور أو الظرف على المفعول به في خمسة مواضع وذلك في مثل قوله :-

فَإِنْ مُتْ فَانْعِنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ      وَشَقِيَّ عَلَى الْجَيْبِ يَا ابْنَةَ مَعْبِدٍ

يتوجه الشاعر بحديثه إلى ابنة معبد ، ويطلب منها أن تذكر فعالة وخلالها الكريمة ، والتي أوجزها في قوله ( بما أنا أهله ) ، ثم طلب منها أن تشق الجيب عليه .

ليست النائحة التكلّي كالمستأجرة ، فالمستأجرة تشق جيبها على من تدري ومن لا تدري ، أما النائحة التكلّي فإنها تعاني آلام الفقد ، وتكابد مرارة الحزن ، وابنة معبد من هذا النوع الأخير بالنسبة إلى الشاعر ، لذلك توجه إليها قائلاً ( وشقي على الجيب ) بهذا التخصيص ، على لا على غيري ( وشقي على الجيب ) فتقديم الجار والمجرور أفاد التخصيص من ناحية ، كما أفاد الإشارة إلى مقدار الحزن الذي تعيشه ابنة معبد عند فقد الشاعر .

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى      مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَائِصُ تُرْعَدُ

يرتبط هذا البيت السابق عليه ارتباطاً وثيقاً وهو قول الشاعر :-

- وَيَوْمَ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ عِرَاكِه  
- عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى  
حِفَظاً عَلَى عَوْرَاتِهِ وَالتَّهَدُّدِ  
مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَانِصُ تُرْعَدُ

يتحدث الشاعر عن يوم معركة اشتد هولها ، حبس الشاعر نفسه عند منازل النساء ليحافظ على شرف القبيلة ، ويستر عوراتها ، واختار الشاعر هذا المكان لأنه هو المكان الذي تدور فيه أعنف المعارك ، وأشرسها ، وهو الموضع الذي يرفرف فيه الموت ، وتتزاحم فيه فرانس الشجعان فقتلوا من الهول ، في هذا المكان وقف الشاعر محافظاً على العورات ( على موطن يخشى الفتى عنده ) ذكر الشاعر المكان مرتين ، الأولى تصريحاً في قوله ( موطن ) والثانية بالضمير العائد عليه في قوله (عنده) فهل كان هذا التكرار تلميحاً بذكر المكان الذي كان للشاعر فيه موقف محمود ؟ أم أنه يتلذذ بذكر المكان وصلاً لمن سكن المكان ؟ ( على موطن يخشى الفتى عنده الردى ) يريد الشاعر أن يبعد بين الفعل ( يخشى ) وبين الموت ( الردى ) وذلك في محاولة لدرء الخشية عن نفسه ، لأنه هو الفتى :

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خِلْتُ أَنَّنِي  
عَلَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ

كيف يبعد الشاعر بين الخشية وبين الردى ؟

قدم الفاعل ، في محاولة منه لإيهام المتلقي بأن الجملة تسير سيراً طبيعياً ، (فعل ثم فاعل) ، لكنه يأتي بالظرف وهذا الضمير المضاف إليه في رجعة سريعة عن محاولته ، ( عنده ) لتشكل هذه الألفاظ (الفتى : الفاعل الذي دخلت عليه الألف واللام ، عنده الظرف والضمير المضاف إليه) لتشكل فواصل تفصل بين الخشية وبين الردى ، ولعل هذا هو سر تقديم الظرف في هذا البيت .

زهير بن أبي سلمى قدم الظرف والجار والمجرور في ثلاثة مواضع في معلقته وذلك في مثل قوله :

سَعَى سَاعِيَا غَيْظِ بْنِ مَرَّةٍ بَعْدَمَا  
فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ  
يَمِيلَانِ لِنَعْمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا  
تَدَارَكْتُمَا عَهْمَا وَذُبْيَانِ بَعْدَمَا  
تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالسُّنَمِ  
رَجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ كُرَيْشٍ وَجُرُهمِ  
عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبَرَمِ  
تَفَانَبُوا وَبَقُوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمِ

فالشاعر يتحدث عن عمل عظيم قام به سيدان عظيمان ، ويقسم أنهما نعم السيدان إذ أنها تداركا قبيلتي عبس وذبيان بعد ما ( تفانوا ) أفنى بعضهم بعضاً ، وبقوا بينهم عطر سيده يقال لها ( منشم ) لها قصة معروفة .



في هذا السياق يورد الشاعر الفعل ( تَفَانُوا ) يقابله الفعل ( بقوا ) فالصراع قائم بين البقاء والفناء، وهو جوهر صراع الحروب ، إن عملية المقابلة بين البقاء والفناء سوف تثير الذهن حتماً ، ولا بد للمتلقي أن يثور في ذهنه سؤال : كيف تَفَانُوا ؟ ، وماذا بقوا ؟ ، أما كيف تَفَانُوا فهذا حديث الشاعر عن الحرب الضروس ، والتي استمرت سنين عدداً حتى أظناً لظاها هذان السيدان العظيمان ، وماذا بقوا ؟ الذي يجيب عنه الشاعر سريعاً ، لقد بقوا عطر منتشم . ولكن هذه الإجابة التي تحيل إلى قصة تلك السيدة التي كان الناس يتشاءمون منها ما زالت تحتاج إلى إيضاح ذلك لأنها إجابة مراوغة، فأين بقوا هذا العطر ؟ والإجابة بقوا هذا العطر بينهم لكن هذا السلام الذي يسعى الرجلان العظيمان لتحقيقه ما زال وليداً ، والشاعر يحاول أن يبعد بينه وبين التَشَاوُم ، فجاء بالظرف والضمير المضاف إليه ليكونا فاصلين بين الفعل بقوا وبين ( عطر منتشم ) وبذلك يكون قد باعد بين فعل التَبْقِيَة ، وبين التَشَاوُم بأربعة فواصل ، الأول واو الجماعة في بقوا ، والثاني الظرف بين ، والثالث الضمير المضاف إليه هم، والرابع لفظة عطر ، ليقع اسم منتشم هناك في آخر البيت وحيداً طريداً بينه وبين البقاء فواصل متعددة ، ولعل هذا هو السر في تقديم الظرف بينهم على المفعول به عطر .

#### (هـ) تقديم الظرف على خبر كان :-

تميز امرؤ القيس بتأخير خبر كان وبدا هذا الصنيع وكأنه ظاهرة أسلوبية عند الشاعر ، وكأنه عمل مقصود لغرض فني يريده ، ففي قوله : -

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا  
لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلٌ

بدأ الشاعر البيت بـ ( كان ) واسمها ( الياء ) وذلك قوله ( كأنني ) ، والياء عائدة على المتكلم، وجاء خبر كان في آخر البيت ( ناقف ) ثم أضاف إلى الخبر كلمة حنظل وما بين الاسم والخبر كله فاصل ، ولنعاود قراءة البيت .

كأنني

غداة البين

يوم تحملوا

لدى سمرات الحي

ناقف حنظل .

فالشاعر يقف أمام أطلال كانت له فيها ذكريات ، وإنه يحاول اجتراح هذه الذكريات ، فالحديث عنها محبب إلى نفسه ، حتى وإن كان مبكياً ، لذلك فالشاعر يعتمد إطالة الحديث ، فيبدأ البيت بقوله ( كأنني ) الأداة واسمها ، والمتلقي يتابعه يشغف ( كأنك ماذا ) ؟ ويحاول إثارتة فلا يقدم له إجابة إلا في آخر

البيت، في قوله ( ناقف حنظل ) ، ونكر في أثناء ذلك وقت الرحيل ، إنه وقت الغداة ثم أضاف إليه  
البين في الوقت الذي يتطلع فيه المتلقي إلى إجابة ، ثم نكر يوم الرحيل منبهاً أيضاً ( يوم تحملوا ) ثم  
نكر المكان الذي تحملوا فيه ، أو المكان الذي يقف عنده وهو ( لدى سمرات الحي ) ثم يأتي أخيراً  
بالخبر .

أيضاً يلت نظر ها هنا أمران ، الأول إضافة البين إلى غداة ، والثاني إضافة الحنظل إلى  
الناقف ، كان الشاعر أراد أن يربط بين البين والحنظل فكلاهما مضاف إليه .

وكذلك قوله :

كَانَ طَمِيئَةَ الْمُجِيمِرِ غُدْوَةً      مِنْ السَّيْلِ وَالْفَتَاءِ فَلَكَةٌ مِقْزَلٍ

وقوله :

كان سباعاً فيه غرقى عذبة      بأرحائه التصوى أنابيش عنصل

( ر ) تقديم جواب الشرط على فعل الشرط :-

لقد كان أسلوب الشرط مجالاً تميز فيه عمرو بن كلثوم ، فقدم جواب الشرط على فعل الشرط  
في اثني عشر موضعاً ، كما قدم اسماً على فعل الشرط في أربعة مواضع ، فتقديم جواب الشرط على  
فعل الشرط في مثل قوله :

تَرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءٍ      وَقَدْ أَمِنْتَ عِيُونَ الْكَاشِحِينَ

فأداة الشرط إذا دخلت على الفعل الماضي ( دخلت ) وهو فعل الشرط فأين جواب الشرط ؟ إنه الفعل  
( تريك ) الذي بدأ به الشاعر البيت ( تريك إذا دخلت ) ، أو الجواب محذوف دل عليه الفعل المذكور .

قدم الشاعر جواب الشرط فالتقدير ( إذا دخلت على خلاء تريك ) ، لكن لهذا الفعل مفعولاً ثانياً جاء  
به الشاعر في البيت التالي :-

تَرِيكَ.....

نِزَاعِي عَوَّطِلِ أُنْمَاءَ بَكْرِ      تَرَبَّعَتِ الْأَجَارِعَ وَالْمُتُونَا

وكذلك قوله :

- وَتَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عَصِينَا  
- تَصَبَّقَهَا الرِّيحُ إِذَا جَرِينَا  
- وَتُورِثُهَا إِذَا مُشَا بَنِينَا

وهكذا في اثني عشر موضعاً

## ( ز ) تقديم الاسم على فعل الشرط :-

وقدم عمرو بن كلثوم الاسم على فعل الشرط في مثل قوله :

- إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا  
- إِذَا مَا الْبَيْضُ فَارَقَتْ الْجَفُونَا  
- إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَسَفَا  
- إِذَا قُبَّ بِأَبْطَحِهَا بَنِينَا

ويلاحظ على المواضع الثلاثة الأولى أن الشاعر قد أدخل ما الزائدة بين أداة الشرط ( إذا ) وبين الاسم ، كما يلاحظ أن لهذا التقديم أهمية عند الشاعر ، فما يهم الشاعر في الحالة الأولى الماء ، الذي سوف يخالط هذه الخمور ، وفي الموضع الثاني تهمة البيض ( السيوف ) في حالة أن تفارق الجفون ، وكذلك الملك .

في الحالة الأخيرة ( إذا قُبَّ بِأَبْطَحِهَا بَنِينَا ) يبدو أن طبيعة التركيب ومناسبة حرف الروي هما اللذان فرضا على الشاعر هذا الوضع ، فالفعل مبني للمجهول اتصلت به نون النسوة العائدة على القُبَّ لتناسب حرف الروي .

لا شك أن دراسة التراكيب ، ومعرفة سمات كل شاعر في هذا المجال ، يقود إلى شيء آخر ، وهو النتيجة التي يمكن التوصل إليها من خلال إلقاء الضوء على تجانس التراكيب داخل القصيدة الواحدة ، فعند النظر في الإحصاء الذي ذكرنا بالصفحة رقم ( ٢٠٦ ) من هذا البحث ، يتضح أن الحارث بن حلزة قد استخدم جملة المبتدأ والخبر في سبعة وأربعين موضعاً ، وأنه أكثر شعراء المعلقات استخداماً لهذا النمط من التراكيب ، كما يتضح أيضاً أنه قد قدم الخبر على المبتدأ في واحد وثلاثين موضعاً ، وعند تتبع هذه المواضع اتضح أنها قد شملت مقاطع القصيدة كلها <sup>(١)</sup>

كما بينت أن الحارث يعتبر من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للضمير المتصل مفعولاً به ، إذ استخدمه في ستة مواضع من القصيدة ، موزعة على مقاطعها <sup>(٢)</sup> ، كما أنه يعتبر واحد من أكثر الشعراء في تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل ، إذ وقع هذا في سبعة عشر موضعاً من القصيدة ، شملت مقاطعها كلها <sup>(٣)</sup> ؛ كما يعد أيضاً أكثر شعراء المعلقات استخداماً للضمير الجمع (الواو) .

<sup>(١)</sup> قدم الحارث الخبر على المبتدأ في الأبيات التي تحمل الأرقام الآتية :- ٢ ، ٨ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥ ، ٨١ ، ٨٤ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأبيات رقم :- ١ ، ١١ ، ١٥ ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٦٣ .

<sup>(٣)</sup> راجع الأبيات رقم :- ١ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٧٢ .

وإذا كانت هذه سمات أسلوبية للشاعر تميزه عن غيره من الشعراء ، فهي سمات للنص أيضاً ، وهذه هي النتيجة التي تحاول الدراسة أن تخلص إليها ، وهي أن قصيدة الحارث متجانسة التراكيب ، لا يشذ فيها مقطع ويخرج عن هذا التجانس ، مما يؤكد للدارس أن القصيدة بناء فني متناسق ، بل ومتلاحم عضوياً أيضاً ، فتجانس التراكيب في هذه القصيدة ساهم - مع غيره من أمور سبقت الإشارة إليها - في تأكيد هذا التلاحم العضوي ، وهذه الوحدة العضوية التي تجمع القصيدة كلها .

سمة يمتاز بها ليبد بن ربعة ، وبالتالي تمتاز بها قصيدته ، وهي تأخير الفاعل فقد تأخر الفاعل وقدم عليه المفعول به في اثني وعشرين موضعاً من القصيدة <sup>(١)</sup> ، كما تأخر الفاعل وقدم عليه الجار والمجرور أو الظرف في واحد وعشرين موضعاً <sup>(٢)</sup> ، وقد اتضح أن هذه السمة قد شملت القصيدة كلها .

لقد تميزت قصيدة ليبد بكثرة شيوع ضمير الغائبة فيها ، فإذا كان الشاعر يريد أن يغيب (نوار) عن القصيدة من ناحية ، فإن هذه سمة للشاعر وللقصيدة على السواء ، إذ استخدم الشاعر الضمير العائد على الغابة في اثنين وثلاثين موضعاً من القصيدة .

من السمات التي تميز بها ليبد عن غيره من الشعراء استخدامه للفاعل والمفعول به الظاهر ، فقد ورد عنده الفاعل والمفعول به كلاهما اسم ظاهر في ثلاثة عشر موضعاً من قصيدته <sup>(٣)</sup> ، كما استخدم الضمير المتصل مفعولاً به في تسعة مواضع منها <sup>(٤)</sup> ، كما تميز الشاعر أيضاً بعدم استخدامه لجملة تبدأ بفعل ثم فاعل اسم ظاهر ثم مفعول به اسم ظاهر ، من هذه السمات التي تميزت بها قصيدة ليبد ، والتي جعلت منها بناءً متناسقاً متجانساً ، امتد حتى شمل مقاطع القصيدة كلها ، يمكن القول بأن التلاحم العضوي بين أجزاء القصيدة موجود ، وأن الوحدة العضوية قد دل عليها هذا التجانس ، الذي تميزت به القصيدة وتميز به الشاعر .

يعتبر امرؤ القيس أقل الشعراء استخداماً لجملة المبتدأ والخبر ، فلقد استخدمها في تسعة مواضع من القصيدة ، وهو أيضاً أقل الشعراء تقديماً للخبر على المبتدأ ، فقد قدم المبتدأ على الخبر في ثلاثة مواضع من القصيدة ، ويأتي بعد ليبد في استخدام ضمير الغائبة ، إذ استخدمه سبعاً وعشرين مرة . إلا أن الملمح الواضح عند امرؤ القيس هو تقديم الظرف والجار والمجرور على خبر كان . وقد

<sup>(١)</sup> راجع الأبيات رقم :- ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٨٤ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأبيات رقم :- ٣ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١٣ ، ٢٤ ، ٣٥ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٨ .

<sup>(٣)</sup> راجع الأبيات رقم :- ٢ ، ٨ ، ١٣ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٣ ، ٨٤ .

<sup>(٤)</sup> راجع الأبيات رقم :- ٤ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٥ ، ٤٦ ، ٦٢ .



ورد عنده هذا النسق في سبعة مواضع في القصيدة <sup>(١)</sup> ، كما قدم الجار والمجرور على المفعول به في تسعة مواضع <sup>(٢)</sup> .

يلاحظ أن هذه السمات قد امتدت فشملت مقاطع القصيدة كلها ، فإذا أضيف إلى هذا ما سبقت الإشارة إليه من ارتباط الأبيات بعضها ببعض ، ومن أن القصيدة تدور حول محور واحد ، اتضح بصورة قاطعة التلاحم العضوي بين أجزاء القصيدة ، وثبتت الوحدة العضوية لها .

زخير أكثر الشعراء استخداماً لصيغة المبني للمجهول ، فقد استخدم هذه الصيغة في ثمانية وعشرين موضعاً من قصيدته <sup>(٣)</sup> ، كما أنه بحساب النسبة والتناسب أكثر الشعراء استخداماً للجملة الفعلية ، فقد استخدم الجملة الفعلية في مائة وستة وأربعين موضعاً ، بينما بلغ عدد أبيات قصيدته تسعة وخمسين بيتاً ، وبذلك تكون نسبة الجمل الفعلية إلى عدد الأبيات ٢٠,٤٧ / بيت <sup>(٤)</sup> ، كما أنه قد تميز باستخدام ضمير الغائب ، فقد استخدمه في سبعة وثلاثين موضعاً من القصيدة <sup>(٥)</sup> . وأنه أقل شعراء المعلقات في استخدام الاسم الظاهر فاعلاً . فإذا أضيف إلى هذا أنه لم يقدم الخبر على المبتدأ سوى خمس مرات <sup>(٦)</sup> ، وأن هذه المرات الخمس قد شملت مقاطع القصيدة كلها ، وأن القصيدة تدور حول محور واحد ، وأن هناك ترابطاً ما - سبقت الإشارة إليه - بين أبيات القصيدة ، إذا اتضح كل هذا ، أصبح جلياً أن هناك رباطاً عضوياً يربط بين مقاطع القصيدة كلها ، وأن كل الأمور السابقة تشهد على صحة هذا التلاحم العضوي .

يمكن القول بأن طرفة بن العبد وصاف ، فقد استخدم الصفة في خمسة وثمانين موضعاً من القصيدة وأنه بحساب النسبة والتناسب ثاني شعراء المعلقات - بعد عنتره - استخداماً للصفة ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا ، كما أنه يأتي بعد لييد في استخدام جملة المبتدأ والخبر ، وفي تقديم الخبر على المبتدأ <sup>(٧)</sup> ، إذ استخدم هذا النمط في عشر مواضع من قصيدته ، فإذا أضيف إلى هذا أن طرفة أكثر الشعراء استخداماً لضمير المتكلم ، وأن قصيدته تدور حول محور واحد ، وأنه - أيضاً - يأتي بعد لييد في تقديم المفعول به على الفاعل <sup>(٨)</sup> ، إذ وقع هذا في تسعة مواضع في القصيدة ، لساهم كل هذا في الاعتقاد بوجود تلاحم عضوي بين مقاطع القصيدة كلها ، وأن الوحدة العضوية قائمة فيها .

<sup>(١)</sup> راجع الأبيات رقم :- ٤ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأبيات رقم :- ١٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٧ .

<sup>(٣)</sup> راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

<sup>(٤)</sup> راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

<sup>(٥)</sup> راجع الجدول رقم (٢٦) بالصفحة رقم (٢٠٦) .

<sup>(٦)</sup> راجع الأبيات رقم :- ١ ، ٣ ، ١١ ، ١٥ ، ٤٢ .

<sup>(٧)</sup> راجع الأبيات رقم : ١ ، ٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٧٥ .

<sup>(٨)</sup> راجع الأبيات رقم : ٥ ، ٨ ، ٩ ، ٣٦ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .

عنتره من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للصفة ، فلقد استخدمها خمساً وسبعين مرة في تسعة وثمانين بيتاً هي عدد أبيات القصيدة ، ولا يسبقه في استخدام الصفات من ناحية العدد سوى طرفه ، الذي استخدم الصفة خمساً وثمانين مرة في مائة بيت وثلاثة أبيات هي عدد أبيات القصيدة ، وبحساب النسبة والتناسب يتضح أن عنتره يسبق طرفه في هذا ، إذ بلغت النسبة عنده ٨٤٪ تقريباً ، بينما بلغت عند طرفه ٨٢٪ تقريباً .

يلاحظ أيضاً عند عنتره غلبة ضمير المتكلم ، إذ استخدمه في اثنين وأربعين موضعاً من قصيدته ، كما يلاحظ عليه كثرة استخدامه للجملة الفعلية ، والقلة النسبية لاستخدام الجملة الاسمية . فهل يعني هذا أن في القصيدة نوعاً من التجانس ، وأن هذا التجانس إذا أُضيف إليه أن القصيدة تدور حول محور واحد ، فهل هذا يؤكد أن بها القصيدة وحدة عضوية . ؟ أغلب الظن أن هناك وحدة عضوية في القصيدة ، وأن ما سبقت الإشارة إليه يعضد هذا الظن ويؤيده .

عمرو بن كلثوم من أكثر الشعراء استخداماً للجملة الفعلية ، كما أنه من أكثر الشعراء تقديماً للجار والمجرور على المفعول به <sup>(١)</sup> ، كما تميز عمرو بن كلثوم بتقديم جواب الشرط على فعل الشرط وذلك في اثني عشر موضعاً من القصيدة <sup>(٢)</sup> ، وبمراجعة الأبيات التي تأخر فيها كل من المفعول به وفعل الشرط ، تبين أنها قد شملت أفكار القصيدة كلها ، ولقد أوجد هذا نوعاً من التجانس داخل القصيدة. مما كان له دور في إظهار التلاحم العضوي بين أبيات القصيدة .

<sup>(١)</sup> راجع الأبيات رقم : ٧ ، ١٦ ، ٣٢ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٩ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأبيات رقم : ٤ ، ٩ ، ٣٥ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٧ .



## الفصل الرابع

### التحليل البياني للمعلمات





## (مدخل)

الاهتمام بالصورة قديم ، فمنذ أرسطو والنقاد يتحدثون عن الصورة باعتبارها إحدى وسائل الشاعر في التعبير ، فالشعر عند الفيلسوف اليوناني الكبير - كما هو معروف - ( عمل من أعمال المحاكاة ، وفي أول كلامه عن الشعر قال :- إنه ضرب من ضروب التقليد )<sup>(١)</sup> ، ( على أن القول بأن الشاعر كان محاكياً شأنه شأن المصور وغيره من أهل الفن كان لابد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه غايات ثلاث :-

- ١- أن يصور الأشياء كما كانت وتكون .
- ٢- أو كما يحكي ويعتقد كيف تكون .
- ٣- أو كما ينبغي أن تكون .

والشاعر يعبر عن كل ذلك باللغة ، وهذه قد تكون مزيجاً من كلمات مألوفة أو غريبة أو مجازية<sup>(٢)</sup> ويتحدث عن العبارة الجيدة ، فجودة ( العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة )<sup>(٣)</sup> وكثرة استخدام الصورة لا يعني جودة العبارة ، فملؤها ( بالاستعارات يجعل منها لغزاً ، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة )<sup>(٤)</sup> .

وهكذا بدأت فكرة التصوير ، والربط بين الشاعر والمصور ، كما قفزت إلى المصطلحات النقدية والبلاغية كلمة ( الصورة ) باعتبارها إحدى وسائل التعبير . وفي نقدنا العربي القديم يستخدم الجاحظ مصطلح الصورة والتعبير ، وذلك في عبارته الشهيرة التي يقول فيها ( والمعاني مطروحة في الطريقة . يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي المدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ بسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صياغة<sup>(٥)</sup> وضرب من النسيج وجنس من التصوير )<sup>(٦)</sup> ولا ينبغي استخدام الجاحظ لـ (إنما) حيث حصر الشعر في الصياغة ، والتراكيب واستخدام الصورة ، إلا أن الإسراف في استخدام الصور منموم ، ومن قبل قال أرسطو إن

(١) الدكتور بدوي طبالة - النقد الأدبي عند اليونان - دار الثقافة - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٦٨ :

(٢) دكتور بدوي طبالة - السابق - ص ١٢٨ .

(٣) أرسطو - كتاب الشعر - تحقيق د . شكري محمد عباد - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٣ - ص ١٢٢ .

(٤) أرسطو - كتاب الشعر - السابق - ١٩٩٣ - ص ١٢٢ .

(٥) جاء في الجزء الثالث من كتاب الحيوان . تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون - الطبعة الثانية - مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه -

١٩٦٥ م / ١٣٨٥ هـ - ص ١٣٢ . (لأنما العلم صناعة) وأشار الأستاذ عبد السلام أنها قد وردت في (ل) : (صباغة) وعند

الرجوع إلى مصادر التحقيق في ٣٤/١ - من نفس الطبعة ، تبين أن (ل) ترمز إلى النسخة المصورة والمخطوطة بدار الكتب المصرية

برقم ٤٢٨٥ . وأصلها في مكتبة كوبرلي ، وهذه النسخة جيدة مقروءة ، وعلى صندوها تاريخ يرجع إلى سنة تسع وخمسين

وثمانمائة ، والموجود منها أربع مجلدات هي الأول والخامس والسادس والسابع .

(٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - الحيوان - القاهرة ١٣٥٧ هـ - ١٣١٩ - ١٣٢٢ .

كثرة الاستعارات يجعل من العبارة لغزاً ، وهذا لا يتعارض مع الفكرة القائلة بأن ( الشاعر الموهوب يفكر بالصور )<sup>(١)</sup> ، وذلك لأنه تفكير محسوب ، فالشاعر عندما يفكر بالصور فإنه ( ليس جامع لتلفيقات هدفها أن تقول ببساطة إن هذا الشيء يشبه كذا ، أو يذكر بكذا ، إن العلاقة جزء أساسي من الصورة ، وهي علاقة حقيقية ليس بالمعنى العلمي الذي يمكن التحقق منه بأدوات عملية أو براهين عقلية ، إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه أو ندرأ ما ندركه ، ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التي تصنعها الصورة )<sup>(٢)</sup> ، فالصورة من ناحية تعبر عن نفس مبدعها ، ومن ناحية أخرى لها أثرها ، أو ينبغي أن يكون لها أثر في نفس المتلقي ، فالعمل الفني في جانب من جوانبه أحاسيس ومشاعر ، والصورة إحدى وسائل التعبير عن هذه الأحاسيس وتلك المشاعر ، ( فليس المقصود من العمل الفني مجرد بيان وجه الشبه بلا كلفة ، بل إن الكلفة إذا أحسن استغلالها بطريقة فنية مقبولة قد تكون مميزات للعمل الفني )<sup>(٣)</sup>.

للصورة وظيفة إذن في إبراز المعنى ، بل في إثارة المتلقي ، بل لها دور بارز في إحساسه بالجمال ، والشاعر يلتقط صوره من محيطه وبيئته ، ومن ثقافته وفكره ، وعلى هذا كان سبباً في أن يقف كثير من النقاد موقف الخصومة من بيت أبي تمام المشهور حيث يقول :-

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفك ما ماريت في أنه برّد

فلقد عابه الأمدي في الموازنة ، وقال هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه ، ثم مضى يسفه هذا البيت قائلاً والخطأ في هذا البيت ظاهر لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والنقل والرزانة<sup>(٤)</sup> ، ولم يدرك الأمدي أن شاعر البادية غير شاعر الحضارة والترّف ، فكل إنما يستمد صوره من واقعه ، ومن فكره وثقافته . فمحاولة الإفلات من الواقع ، أو الطفو عليه غير ممكنة ، وإن ملاحظة إميليوغرسيه في هذا المجال جديرة بالتأمل حيث يقول ( لقد كان الشعر يتمتع بحرية أوسع في عصر ما قبل الإسلام على مسرح الصحراء الرحيب ، وهناك أتاح المجال واسعاً وعريضاً لكي ينمي كل فرد ذاته ، ومع ذلك ، فحتى في تلك الأيام بدأ عنثرة بن شداد معلقته الشهيرة قائلاً :-

هل غادر الشعراء من مترجم أم هل عرفت الدار بعد توهم<sup>(٥)</sup>

<sup>(١)</sup> محمد حسن عبد الله - الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - سلسلة التراثات الأدبية - رقم ٨٣ - ص ٣٣ .

<sup>(٢)</sup> د. محمد حسن عبد الله - الصورة والبناء الشعري - السابق - ص ٣٣ .

<sup>(٣)</sup> د. رجاء محمد عيد - المذهب البدعي في الشعر والنقد - مكتبة الشباب بالنيرة - ١٩٧٨ - ص ٣٢٤ .

<sup>(٤)</sup> أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف - الطبعة الرابعة - ١٣٨/١ - ١٤٢ .

<sup>(٥)</sup> إميليو غرسيه غوث مع شعراء الأندلس والتهذيب - ١٠٠٠ - الطاهر مكي - دار المعارف بمصر - ط ٥ - ١٩٩٢ - ص ١٩٦ .

ويطرح النشد عدة أفكار منها :-

- ١- أثر البيئة في الشاعر . ٢- خصوصية كل شاعر ، رغم البيئة الواحدة ، التي يعيشون فيها .
- ٣- الأصالة التي حافظ عليها شعراء العرب .

### (١) التحليل البياني لمعلقة امرئ القيس :-

يتحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن قيمة الصور البيانية عند امرئ القيس فيقول ( وقيمة هذه الصور البيانية ليست فيما تحمله وتعبّر عنه من معان فحسب ، وإنما قيمتها موكولة كذلك إلى الطريقة التي تعبّر بها عن التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر ، والذي تعكسه هذه الصورة المادية التي راح يجمعها من واقع حياته وبيئته . وكما راح هذا التوتر يتخذ صوراً مختلفة في وصف حصانه :- فكان قدراً يغلي مرة ، وناراً ملتهبة مرة ثانية ، كما كان ريحاً عاصفة مجنونة لا تبقي ولا تترك مرة ثالثة ، فإنه راح كذلك يعبر عن ضيقه بطول الليل وظلمته في صور مختلفة يتخذ منها رمزاً على هذا التوتر الذي يعاني منه <sup>(١)</sup> .

واضح أن الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن يعزو كل صور امرئ القيس إلى حالة التوتر النفسي التي كان عليها الشاعر ، وأخشى أن يكون هذا الحكم مبنياً على أساس من سيرة الشاعر الذاتية، الذي كان يعاني آلام قتل الأب وضياح الملك ، والمصاعب التي لاقاها في سبيل محاولة الثأر لأبيه واسترداد ملكه . والذي يقوى هذا الإحساس أن الأستاذ الدكتور قد ضرب على هذا التوتر مثالين :-

المثال الأول صورة الحصان ، والمثال الثاني صورة الليل ، فأما المثال الأول فالقلق والتوتر فيه أمر لا غرابة فيه ، بل هو الأمر المعتاد والذي يتفق مع طبيعة الحصان ، وأما المثال الثاني فالليل دائماً يثير الهموم والأشجان في النفس ، المحبون يشكون الليل ، وأصحاب الأوجاع والأسقام يشكون الليل أيضاً . فالليل عند كثير من الناس ليل مهموم ، أو ليل الهموم ، فلنحاول إذن أن نحاور المعلقة ، وأن نشير انصور وناقشها في سياقها ، فلعلها تستطيع أن تجيب .

الصورة الأولى التي تطالعنا في معلقة امرئ القيس هي صورة الأطلال الدارسة ، وقد استغرقت هذه الصورة ثمانية أبيات . وهي صورة شاحبة كئيبة وحزينة أيضاً ، ومع التسليم بأن (الصورة الشعرية عليها أن توحى إلينا فقط ، ومن وراء هذا الإيهام ، وعن طريق علاقات متداخلة ، نستطيع أن ندرك المقصود على شريطة أن يكون لدى القارئ قدرة أخرى تملك إرادة الخلق)<sup>(٢)</sup> ، فالشحوب والكآبة والحزن الذي يغلب الصورة في مقطع الأطلال عند امرئ القيس يرمي إلى نفس

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن محمد - قضايا الشعر في النقد الأدبي - ص ٧٠ ، ٧١ .

(٢) د. رجاء عيد - دراسة في لغة الشعر - رؤية نقدية - منشأة المعارف بالإسكندرية - ص ٤٩ .



شاحبة كثيبة حزينة ، هي نفس الشاعر الفنان الذي يدرك ببصيرته ما لا يدركه الآخرون ، فبنعكس عليها ما لا ينعكس على غيرها من النفوس .

إن صورة الأطلال صورة مكرورة في شعرنا القديم ، فالشاعر يقف على الأطلال ليتذكر ، يتذكر شيئاً قد ولى وراح ، وضاع وفنى ، وأن أشياء أخرى سوف تولى وتروح ، وتضيع وتنفى أيضاً ، فالشاعر يبكي المعنى ، معنى الغناء ، الذي ينتظره هو ، وسوف يحكم عليه به . ومن هنا كانت فجیعة الشاعر في وقفته على أطلاله الدارسة .

تبدأ ملامح صورة الأطلال عند امرئ القيس منذ قوله ( قفا نبك ) ؛ فهذه الصورة الباكية للشاعر ورفاقه في مكن قد حدهه الشاعر جغرافياً ، وقد خلا من الإنسان ولم يبق فيه إلا الوحش ، وهذا البعر دال عليه ، فاللقطة الأولى للصورة توضح أن الرجل ورفاقه سيكون في مكان قفر ، ليس به إلا بعير<sup>(١)</sup> . أم الذي شبهه الشاعر بقوله ( كأنه حب قلل ) .

وتشبيه بعير الأرام بحب الفلفل تشبيه يحتاج إلى مزيد من التأمل . فما الذي يجمع بين بعير الأرام وحب الفلفل ؟ فالفلفل ثمرة نبات خشبي متسلق ، وهو نوعان أسود وأبيض ، والفلفل حريف الطعم وله رائحة عطرية مميزة ويستعمل تابلاً وقد يستعمل في الطب منها<sup>(٢)</sup> . وماذا في بعير الأرام من هذه الصفات ، هل اللون ؟ أم الطعم ؟ أم الرائحة ؟ أم الاستعمال ؟ .

لقد ورد في استعمال حب الفلفل ( وقد يستعمل في الطب منها ) ولعل هذا هو الجامع بين المشبه والمشبه به ، لقد كان بعير الأرام بالنسبة للشاعر أداة التنبيه ، أو المنبه القوي ، الذي أخرجه من حالة التوصيف الجغرافي للمكان ، وفتح عينه ونبهه إلى أن المكان قد أصبح قفراً لا أنيس فيه ، فجاءت اللقطة الثانية لتصوير الشاعر وهو في حالة من الهلع والفرع إذ يقول :-

كأنيَّ غداةَ اليَسنِ يومَ تحمّلوا	لدى سمراتِ الحيِّ ناقفٌ حنظلٌ
- وقوفاً بها صَحْبِي على مَطِيئِهِمْ	يقولون لا تَهْلِكُ أَسَى وتَجَمَّلِي
- وإِنَّ شِفائي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا	وهل عند رسمِ دارِمٍ مِنْ مُعَوِّلٍ
- كدِينِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا	وجارتِهَا أُمُّ الرِّبابِ بِمَأْسَلِ
- ففاضتِ دموعُ العينِ مِنِّي صَبَابَةً	على النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مُحْمَلِي

تصور هذه الأبيات الشاعر - يوم رحيل الأحبة - وهو عند أشجار الصمغ العربي - تصوره وكأنه ناقف حنظل ، تجتمع إليه الرفاق ويعظونه حتى لا يهلك أسي ، ولكنه يرى أن شفاءه في استمرار البكاء ، رغم علمه بأن هذه الرسوم الدارسة لا تحيره جواباً ، ثم تلح عليه الذكريات تترى ، نكسرى أم الحويرث ، ونكسرى أم الرباب ، ثم تنتهي الصورة به باكياً حتى بل دمعته محمله .

(١) المعجم الوجيز - مادة ( لفل ) .

إن هذه الصورة الباكية لامرئ القيس ، الذي يبكي بإرأنته حيناً ، وبلا إرأنته حيناً آخر ، فقد يغلبه الدمع فهو كناقف الحنظل ، لتوضح مدى الفزع الذي أحل بالشاعر عندما فتحت عيناه على منظر الرسوم الدارستوبعر الأرام الذي يملأ جنبات المكان ؛ وقد استعان الشاعر على رسم صورة الفزع هذه بالأمور الآتية :-

- (أ) الحركة وذلك في قوله ( قفا - وقوفاً ) فالوقوف لا يكون إلا من حركة .
  - (ب) الصوت المصاحب للحركة ، صوت الرياح المزمجرة ، في عرض الصحراء الفسيح ، وذلك في قوله ( لما نسجتها من جنوب وشمال ) فالجنوب الرياح القبلية والشمالية الرياح الشمالية أو الجوفية (١) - نسبة إلى الجوف في شمال مكة - ونسجتها : تعاقبت عليها ، ولا يخفى أن صوت الرياح المزمجر في تلك الصحراء المقفرة له دوره في إحداث الفزع وفي رسم صورته التي يسعى الشاعر إلى تثبيتها في ذهن المتلقي .
  - (ج) اللون والرائحة في قوله ( حب فلل ) ( الأرام ) .
  - (د) وقد تأكد ذلك كله بالرؤية البصرية في قول الشاعر ( ترى بعرا الأرام ) .
- كما استعان الشاعر بعناصر جزئية لإستكمال عناصر الصورة الكلية منها :-

- ( أ ) التشبيه في قوله ( كأنه حب فلل ) وفي قوله ( كاني غداة البين ... ناقف حنظل ) ، والناقف : المسخرج حب الحنظل ، والحنظل له حرارة تدمع منها العين ، فتشبه ما جرى من دمع بهما يسيل من عين ناقف الحنظل ، وإنما خص ناقف الحنظل لأنه لا يملك سيلان دمع ، كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزله (٢) .
- (ب) التمثيل في قوله ( كدينك من أم الحويرث قبلها ) وجارتها أم الرباب بمأسل ( فقد مثل ما حدث له عند وقوفه على تلك الأطلال الدارسة ، وما فعلته به المحبوبة ، مثل هذا بفعل أم الحويرث وأم الرباب في المكان الذي يقال له مأسل .
- (ج) الكناية في قوله ( حتى بل دمعى محملى ) حيث كنى الشاعر عن كثرة دموعه بأنها فاضت حتى بلغت حمل السيف .
- ( د ) الإستعارة في قوله ( نسجتها ) ، فالنسيج ليس من عمل الرياح ، ولا يكون في الآثار والأطلال ، وفي قوله أيضاً ( وإن شفائي عبرة إن سفحتها ) فالسفع لا يكون في الدمع بل في الدم ، قال تعالى: ( إلا أن يكون ميتة أو دماً مسفوحاً ) (٣) .

(١) ديوان الشاعر - ص ٨ - راجع هامش رقم (١) - ص ٨ من ديوان الشاعر .

(٢) ديوان الشاعر - ص ٩ .

(٣) الأنعام - الآية ٤٥ ..

هل كان استعمال الشاعر للفعل ( سفح ) استدعاء لعنصر الدم في هذا المقطع ؟ بالتأكيد نعم .  
وذلك لسببين ، الأول أن عنصر الدم يتواءم بل يكمل الصورة الكلية في المقطع وهي صورة الفزع ،  
والثاني أن الدم عنصر مشترك في سائر مقاطع القصيدة .  
البيت رقم ( ٩ ) في القصيدة وهو قول الشاعر :-

أَلَا رَبَّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ      وَلَا سِيَّامًا يَوْمَ بَدَارَةٍ جُلْجُلٌ

بيت مفصلي ، يربط بين الصورة الأولى والصورة التي تليها ، ففي شطره الأول يعزّي الشاعر نفسه  
بأحداث قد وقعت رضيت بها نفسه ( ألا رب يوم لك منهن صالح ) ، وفي الشطر الثاني يمهّد للصورة  
التالية ، لا بالحديث عنها حديثاً مباشراً ، بل بتخصيص حدث من تلك الأحداث التي قد فرح بها ( لاسيما  
يوم بدارة جلجل ) ؛ بذلك فالصورة التالية صورة لاهية عابثة ، وهي في نفس الوقت ترتبط ارتباطاً وثيقاً  
بالصورة السابقة ، الصورة المفزعة التي سبق الحديث عنها في مقطع الأطلال ، وذلك أن الشاعر  
صنما أدرك الحقيقة المفجعة والمفزعة ، حقيقة الفناء الذي ينتظره ، والذي سوف يقضي عليه كما  
قضى على هذه الرسوم فأصبحت دراسة أضحت مرتعاً للوحش عندئذ قال لا بد أن آخذ حظي من هذه  
الدنيا فأتمتع بملذاتها قبل أن يدركني الفناء ، وهذا هو محور الصورة . بل والصورة التالية لها .

استغرقت هذه الصورة اثني عشر بيتاً من أبيات القصيدة ، وهي في مجموعها صورة لاهية  
عابثة ، وتتكون من عدة لقطات بيّناها كالآتي :-

( أ ) الشاعر ينحر مطيته للعداوى اللاتي يأكلن من لحمها ويترامينه بينهن ثم يحملن أمتعته على  
رواحلهن ، أما هو فيركب بعير عزيزة معها .

( ب ) الشاعر يدخل خدر عزيزة التي ترده وتصده وتطلب منه النزول .

( ج ) الشاعر يرد عليها طالباً منها السير وإرخاء زمام البعير وعدم إيعاده عن جناها ويذكر لها بعض صبواته .

( د ) اللقطة الأخيرة من الصورة تظهر فيها علاقة الشاعر مع من أسماها فاطمة ، والتي تعذرت عليه ،

واللافت للنظر أن آخر خطوط هذه اللقطة رد على آخر خطوط اللقطة الأخيرة من الصورة

الأولى والتي صورت الشاعر باكياً حتى بلّ دمه محمله ، فهو في هذه اللقطة يرد البكاء إلى

من أبكته إذ يقول :

وَمَا نَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لَتَقْنَحِي      بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ .

فأصبحت هي الباكية لا المبكي عليها .

بعض الملاحظات حول هذه الصورة قبل الدخول في تفصيلاتها ، وهذه الملاحظات يمكن إجمالها  
في :

(أ) أن الشاعر قد بدأ ظهوره في الصورة بين مجموعة من العذارى ، وانتهى ظهوره في الصورة وهو مع واحدة فقط منهن ، بينه وبينها مشادة كلامية .

(ب) أن الشاعر قد ترك البكاء تماماً ، وأنه قد أخذ يلهو ويمرح ويعبت بكل ما تعنيه هذه الأفعال ، فقد ترك لنفسه الحبل على غاربه ، وترك للنساء البكاء ، فهو مشغول بغير ذلك .

(ج) ظهور صورة الدم - مرة أخرى كما ظهرت في مقطع الأطلال - وذلك في قوله ( عقرت ، عقرت ، قاتلي - مقتل ) فالعقر والقتل يستدعيان الدم .

(د) الراححة : جناك ، قال الأصمعي : جعلها بمنزلة شجرة لها جني تجعل ما يصيب من رائحتها وحديثها وقبلها بمنزلة ما يصيب من رائحة الشجرة وثمرها (١) .

وقد تآزرت صور جزئية في تكوين هذه الصورة اللاهية العابثة للشاعر ، ومن هذه الصور الجزئية :-

(أ) التشبيه وذلك في مثل قول الشاعر :-

يظل العذارى يرتمين بلحمها      وشحم كهداب الدمقس المقتل

حيث شبه بياض اللحم ولينه ونعمته بالدمقس ، والدمقس الأبيض : الحرير الأبيض . وهذا التشبيه على بساطته إلا أنه دقيق في التعبير عن مراد الشاعر ، فالشحم المقتل دليل على غزارة لحم الذبيحة من ناحية ، ومن ناحية ثانية أنها ليست حرجوجاً ، بل وجناء (٢) ، وعلى هذا تكون كلمة (المقتل) كناية عن تلك الصفات .

(ب) الكناية وذلك في قوله :-

وإن كنت قد ساءت منك خليقة      فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

فقوله ( سلي ثيابي من ثيابك ) أي أمري من أمرك ، فقد كنى بذلك عن العلاقة التي كانت قائمة بينه وبين من يخاطبها في هذه الأبيات .

(ج) الاستفهام التقريري في قول الشاعر :

أغرك مني أن حبك قاتلي .      وأنتك مهما تأمري القلب يفعل .

يحتاج إلى مزيد من التأمل بل البيت كله يحتاج إلى مزيد من التأمل . ذلك أن الشاعر يريد أن يستقر في وجدان المتلقي ذلك الأثر العظيم الذي يمكن أن يحدثه الحب ، فالحب قاتل ، فهل يريد الشاعر أن يستدعي عنصر الدم مرة أخرى في القصيدة ، ولا بد من ملاحظة الإضافة في هذا السياق ، فالشاعر

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد المبع الطوال الجاهليات - ص ٣٨ .

(٢) أبو منصور العمالي - لغة اللغة - ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، وفيه أن الحرجوج الناقة قليلة اللحم ، والوجناء شديدة اللحم ، مشقة من الوجين وهي الحجارة .



يقول ( حبك ) ، فليس المقصود أي حب ، وليس المقصود حب أي أنثى ، بل ( حبك ) بإضافة الحب إلى الضمير العائد على المحبوبة المخاطبة في هذا البيت تخصيص مقصود ، كذلك قوله ( قاتلي ) بإضافة اسم الفاعل إلى ياء المتكلم ، وهو باب إضافة اسم الفاعل إلى مفعوله تخصيص آخر ، ( فحبها هي قاتل له هو ) .

يلاحظ في الشطر الثاني أن الشاعر قد بدأ بـ ( أن ) المؤكدة ، وأوصل بها كاف الخطاب وجعلها اسماً لها فالكاف إذن في موقع المبتدأ ، والمبتدأ له الصدارة ، وكذلك المحبوبة ، كما يلاحظ الاستعارة في قوله ( تأمري القلب ) والاستعارة الأخرى في قوله ( يفعل ) .

نمة ملاحظة أخيرة في هذا البيت ، وهي شيوع الضمائر العائدة على المحبوبة ، وكان الشاعر قد قصد إلى إبراز سيطرة المحبوبة على قلبه من خلال سيطرة الضمائر العائدة عليها في هذا البيت .

في المقطع الذي خصصه الشاعر لبيضة الخدر تستمر الصورة اللاهية العابثة ، وكما سبقت الإشارة فإن اللهو عند امرئ القيس يمثل موقفاً من الحياة والوجود ، فالشاعر الذي يبكي الفناء الذي ينتظره ، والذي ظهر في مقطع الوقوف على الأطلال ، يلهو سخرية من هذا الفناء ، إن انتظار هذا الفناء هو الدافع وراء هذا اللهو العابت ، أو العبث اللاهي ، ولنسمع للشاعر وهو يتحدث عن هذا الفناء ، وخوفه منه وخشيته ، وذلك في وسط حديثه عن اللهو والعبث ، يقول امرئ القيس :-

رَبِّ عَذَارَى يَوْمَ تَجَنِّ وَلَجْتَهُ	يُطْفَنَ بِجَمَاءِ الْمَرَافِقِ مِكْسَالٍ
سِبَاطِ الْبَنَانِ وَالْعَرَانِينَ وَالْقَنَسَا	لِطَافِ الْخُصُوفِ فِي تَعَامٍ وَإِكْمَالٍ
تَوَاعِمٍ يَتَّبِعْنَ الْهَوَى سَبَلَ الرَّدَى	يَقْنُ لَأَهْلِ الْحَلَمِ ضَلَالًا بِتَضَلُّلِ
صُرِفَتْ الْهَوَى عَنْهُمْ مِنْ خَشْيَةِ الرَّدَى	وَلَمْ تَبْقُ بِيَقَلِّي الْخِلَالِ وَلَا قَالَ
كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلْكَنَةِ	وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ	لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَشْهَدْ الْخَيْلَ الْمُغِيرَةَ بِالضُّحَا	عَلَى مَيْكَلٍ نَهْدِ الْجَزَارَةِ جَوَالٍ <sup>(١)</sup>

ولنتأمل قول الشاعر ( صُرِفَتْ الْهَوَى عَنْهُمْ مِنْ خَشْيَةِ الرَّدَى ) فالصورة اللاهية العابثة مغلفة بشبح الموت والفناء ، لذلك نجد الشاعر يفني في معنى الفناء والردي ، فيقول :-

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَادًا لِلْكَنَةِ	وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّقَّ الرَّوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ	لَخَيْلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ
وَلَمْ أَشْهَدْ الْخَيْلَ الْمُغِيرَةَ بِالضُّحَا	عَلَى مَيْكَلٍ نَهْدِ الْجَزَارَةِ جَوَالٍ <sup>(٢)</sup>

(١) ديوان الشاعر - ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) تتبع الشاعر لي إحساسه بالموت والفناء أمر خارج نطاق هذه الدراسة ، ولكن نشير على سبيل المثال إلى قصيدة الشاعر التي مطلعها :  
( أَرَانَا مَوْضِعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ وَلَسَحَرَ بِالطَّعَامِ وَالشَّرَابِ ) فهي مثال جيد على هذه الفكرة - وهي القصيدة رقم ( ١١ ) بالديوان - ٩٧ .

لصورة الالهية العابثة في مقطع ( بيضة الخدر ) ، والتي تخفي في ثناياها إحساساً مخيفاً ورهيباً بالموت ، جمع لها الشاعر عناصر تتناسب مع طبيعتها ، فإذا كان ظاهر القول يدل على أن فكرة اللهو والعبث تضاد فكرة الإحساس بالفناء ، فلقد جمع الشاعر ألفاظاً ظاهرها يوحي بهذا المعنى ، إلا أن تدقيق النظر في النص يظهر مدى الترابط بين هذه الألفاظ ، كما ظهر الترابط في الصفحات السابقة بين فكرتين متعارضتين في ظاهرهما .

لقد جمع الشاعر ألفاظاً تبرز الصورة الكلية في المقطع ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة (تجاوزت- تعرضت - تعرض - نضت - خرجت - تمشي - تجر - أجزنا - التفتت - تمايلت ) ، ومن بين هذه الألفاظ الدالة على الحركة قوله ( نضت ) والكلمة في سياقها تعطي دلالة أخرى ( نضت لنوم ) فالسكون يخيم على المكان ، يفجأ الشاعر محبوبته ويقطع هذا السكون ، كما يقطع الإحساس بالفناء لذة المتعة . وهنا يجدر بالقارئ أن يتأمل قول الشاعر ( تمتعت ) في البيت الثاني والعشرين ، ثم في البيت الثالث والعشرين يقول ( لو يشرون مقتلتي ) . إنها فكرة المعلقة الموزعة بين الإحساس بالمتعة والخوف من الفناء ، ثم التذكير بالدم الذي توحى به كلمة ( مقتلتي ) .

ويجمع الشاعر ألفاظه الدالة على اللون لتخدم فكرته الأساسية ، ومن تلك الألفاظ قوله (أنبوب- فاحم - أسود - صفرة - الترنفل - بيضاء - أساريع - تضحي .... ) ، فالألفاظ الدالة على اللون الأسود مثل ( فاحم - أسود ) تقابل الألفاظ الدالة على اللون الأبيض ( أنبوب - بيضاء - أساريع - تضحي ... ) ، وكأن الشاعر يريد أن يقابل بين إحساسه بالفناء من ناحية ، وأمله ولهوه وعبه من ناحية أخرى .

إن البيت السادس والعشرين من أبيات المعلقة يشير بوضوح إلى هذا التقابل ، وذلك في قول الشاعر ( وما إن أرى عنك العماية ) فهذا التقابل بين ( أرى - العماية ) يمثل أحد المحاور التي تدور عليها المعلقة .

الألفاظ الدالة على الصوت انحسرت في هذا المقطع إذ جاءت لفظتان فقط في هذا الإطار هما ( فقالت / فقلت ) ، وكان الشاعر أراد أن يقسم المقطع بينه وبين من أطلق عليها ( بيضة الخدر ) .

ولم يتوقف الشاعر عند الصوت واللون والحركة ، بل أضفى على صورته أشياء أخرى تنفق وقوله ( تمتعت من لهو بها غير معجل ) ، ومن هذا الباب ما جاء دالاً على اللمس مثل قوله ( ترائبها مصقولة - أسيل - رخص / غير شثن - لطيف - كالجديل ... ) ، ومنها ما يدل على الرائحة وقلبك مثل قوله ( تضوع - ريحها - فتيت المسك - ريا ) ... وهكذا تآزر الصوت والحركة واللون واللمس والشم ، لرسم صورة محسوسة ، ملموسة لتلك التي أطلق عليها ( بيضة الخدر ) .

صورتان متقابلتان يضع الشاعر إحداهما بإزاء الأخرى ، فأما الصورة الأولى فهي صورة الليل، الليل الكئيب الحزين ، الذي تطاول حتى مله الشاعر ، إنه ليل تداعت فيه الهموم على الشاعر (أرعى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلي) ، ولنتأمل كلمات (سدول - أنواع - الهموم) التي وردت بصيغة الجمع ، وذلك في إشارة واضحة إلى هول ما قاماه الشاعر في هذا الليل ، كما تجدر الإشارة إلى المشبه به (موج البحر) وما فيه من تتابع لا نهاية له ، ومن رهبة لا حد لها ، ومن ظلام متراكم بعضه فوق بعض لا آخر له ، إن صورة الليل هي الجانب المكمل لصورة الأطلال الدراسة التي صدر بها الشاعر قصيدته ، فالإحساس باليأس وفقدان الأمل ، والخوف ، والرهبة ، كلها عوامل مشتركة تجمع بين المقطعين ، فيأس الشاعر واطمح في قوله :-

بصبح وما الإصباح فيك بأمثل	آلا أيها الليل الطويل ألا أنجلي
بكل مغار الفتل شنت بيذبل	فيا لك من ليل كان نجومه
بأمراس كتان إلى صمم جندل	كان الثريا علقت في مصامها

وقد جمع الشاعر لهذه الصورة الحركة واللون والصوت ، ففي الحركة استخدم الشاعر الفاظاً مثل (أرعى - تمطي - أرنف أعجازاً - ناء بكلل) ، وفي اللون استخدم الشاعر الفاظاً مثل (بصبح - الإصباح - نجوم - الثريا) وفي الصوت استخدم الشاعر (قللت) وهكذا صور الشاعر ليله صورة كلية اجتمعت أيضاً فيها صور جزئية ، وذلك مثل التشبيه في قوله (وليل كموج) ، والكناية وذلك في قوله (كان الثريا علقت في مصامها - كان نجومه بكل مغار الفتل شنت بيذبل) .

الصورة المقابلة لصورة هذا الليل الكئيب ، هي صورة الفرس ، هذا الفرس الذي جمع له الشاعر كل عناصر القوة والسرعة ، ولا غرو في ذلك ، لأنه فرس لهو وصيد ، وقد استغرقت هذه الصورة ثمانية عشر بيتاً من أبيات القصيدة ، وقد بدأ الشاعر حديثه عن الفرس بقوله :-

بمنجرد قيد الأوابد هيكل	وقد أغتدي والطير في وكناتها
كجلمود صخر خطه السيل من عل	مكر مفر مقبل مدبر معاً

إذ يتحدث الشاعر عن صفات لهذا الفرس (منجرد) ، (قيد الأوابد) ، (مكر - مفر - مقبل - مدبر) وهكذا ، ثم راح يعيد الضمائر على هذه الأوصاف ، ووصفه بأنه (منجرد) (قصير الشعر) ، وهي صفة نكرة ، لموصوف غير مذكور في النص ، ثم نعت هذه النكرة بمعرفة (قيد الأوابد) ، ثم راح يتحدث عنه بضمير الغائب ، والضمير كما يقول أهل العلم (أعرف المعارف) وذلك كما في قوله : (كميت يزل اللبد عن حال منته) . فالشاعر يتدرج ومتلقيه حتى يقنعه أن فرسه علم معروف عند كل الناس ، فبدأ الحديث بالنكرة ثم التعريف بالإضافة ، ثم بضمير الغائب وهي أعلى درجات المعرفة .



هذه هي اللفظة الأولى في صورة الفرس ، إنه فرس معروف لكل الناس . واللفظة الثانية هي التي يصور فيها الشاعر فرسه بالسرعة الخارقة ، فهو فرس ( قيد الأوابد - مكر منفر - مقبل منبر - مسح - يطير الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المتقل - درير ) بكل هذه الأوصاف الدالة على السرعة يؤكد الشاعر أن فرسه ليس فرساً عادياً ، فهو ليس كأي فرس آخر ، إنه الفرس ( بالآلف واللام ) ، وأنه ( السريع ) ( بالآلف واللام ) أيضاً . اللفظة الثالثة للفرس هي تلك التي تصوره بالقوة والصلابة ، فهو ( هيكل - كجلود صخر ) . اللفظة الرابعة تصور الفرس بأنه أملس ( كميت يزل اللبد عن حال منته - كان على الكتفين منه إذا انتحى مداك عروس أو صرابة حنظل ) . إنها لوحة متكاملة تجمع بين السرعة والقوة والصلابة ورقة الملمس لفرس معروف عند الناس .

رسم الشاعر صورة بالكلمات لفرسه ، ثم قدم مشهداً عملياً جسد فيه عناصر الصورة التي رسمها فقال :-

فَعَنَّا لَنَا سِرْبٌ كَانَ يَعْاجُهُ	عَذَارَى تَوَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُنِيلِ
فَأَكْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ	بَجِيدٍ مَعَمَّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوَّلِ
فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَّاتِ وَتَوْنَهُ	جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزَلِ
فَعَادَتِي عِدَاءٌ بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ	دِرَاكَا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُفْسَلِ
وَوَظَلَّ طُهَاءَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْضِجٍ	صَفِيفٍ شِوَاءٍ أَوْ قَسِيرٍ مَعْجَلِ
وَرُحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ	مَتَى مَا تَرَقَّى الْعَيْنُ فِيهِ تَسْهَلِ
كَأَنَّ يَمَاءَ الْهَادِيَّاتِ يَنْحَرُهُ	عَصَاةَ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وَأَنْتَ إِذَا اسْتَذْبَرْتَهُ سَدَّ قَرْجَهُ	بِضَافٍ قَوِيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

إن هذا المشهد يصور قدرة الفرس على ملاحقة الصيد ومطاردته ، فهو التطبيق العملي لفكرتي السرعة والقوة .

سبقت الإشارة إلى أن هذا المقطع يقابل مقطع الليل ، فإذا كان مقطع الليل يتحدث عن الهموم المتتابة ، التي شبهها الشاعر بموج البحر ، فإن مقطع الفرس يصور جانباً من لهو الشاعر ، يصور الشاعر فارساً قناصاً يعرف كيف يصطاد فريسته التي سرعان ما تصير بين يدي الطاهي :-

وَوَظَلَّ طُهَاءَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْضِجٍ	صَفِيفٍ شِوَاءٍ أَوْ قَسِيرٍ مَعْجَلِ
--	---------------------------------------

والصيد أحد مظاهر اللهو ، إنها صورة لاهية تقابل تلك الصورة المهمومة ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة اللاهية بالحركة السريعة المتلاحقة ، وذلك في وصفه لفرسه بالسرعة ، كما استعان باللون في مثل قوله :-



كَانَ يَمَاءُ الْهَادِيَاتِ بَنَحْرِهِ عَصَارَةُ حِنَاءٍ بِشَيْبِ مُرَجَلٍ

وفي مثل قوله :-

فَأَتَبَرَنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ بِجِدٍّ مَعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوَّلٍ

كما استعان بالصوت وذلك في مثل قوله :-

عَلَى الْعَقَبِ جِيَّاشٍ كَانَ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ عَلَى مُرَجَلٍ

كما استعان على إبراز الصورة بحاسة أخرى وهي حاسة اللمس ، وذلك في مثل قوله :-

كُمَيْتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَتَزَلِّ

وفي قوله :-

كَانَ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلٍ

ولقد كان التشبيه أيضاً إحدى أدوات الشاعر في رسم صورة هذا الفرس ، ورسم صورة اللهو التي يعيشها مع هذا الفرس ، وذلك في مثل قوله :-

بِمَنْجَرٍ رَدِيٍّ قَبْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ  
مَكْرَرٍ مَقْبِلٍ مُنْبِرٍ مَعَا  
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَتَزَلِّ  
كَانَ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ عَلَى مُرَجَلٍ  
تَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ السَّوَادِ آمَرَ  
كَانَ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى  
كَجُلُودِ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ  
تَقَلَّبُ كَفَيْتِهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلٍ  
مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلٍ

كما استخدم الكناية لرسم هذه الصورة في مثل قوله :-

وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا ( كناية عن البكور )  
وَيَاتٍ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ ( كناية عن الاستعداد الدائم )

بدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال الدارسة ، وسبقت الإشارة إلى أن هذا الموقف المأساوي إنما هو موقف جاء نتيجة إحساس الشاعر بفكرة الفناء ، وقسوة هذه الفكرة على نفسه ، وما الأطلال إلا مفجر قد فجرت أحاسيس الشاعر تجاه الحياة والوجود . ثم يختم الشاعر قصيدته بحديث عن الدمار الشامل الذي يشمل الوجود كله ، فالفناء إذن ليس قاصراً على شخص بمفرده ، ليس

قاصراً على الشاعر ، إنما الفناء يمتد ليشمل الوجود كله .

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

فالفكرة تلازم الشاعر من أول القصيدة حتى آخرها ، واضحة كل الوضوح في مقطع الأطلال ومقطع الليل ومقطع السيل ، وتتخفى أحياناً خلف فكرة اللهو والعبث وذلك عند حديث الشاعر عن الغزل وعن الفرس ، ويمكن رسم معلقة الشاعر هكذا :-

الأطلال
الغزل
الليل
الفرس
السيل

يبدو من هذا التخطيط أن الشاعر قد حرص على وضع صور متقابلة بعضها تلو بعض . فمقطع الأطلال يتلو مقطع الغزل وهكذا ، الأول حزين بئس ، والثاني لاه عابث ، والثالث حزين والرابع لاه والخامس حزين بئس يصور الشاعر فيه الكون وقد شمله الفناء .

ويبدو من ناحية أخرى أنه أراد أن ينهي قصيدته بما بدأها به ، ففكرة الحزن والأسى والخوف من الفناء التي ظهرت في المقطع الأول تحققت في المقطع الأخير ، عندما عم الدمار ( تيماء ) كلها . فعلى مدى أحد عشر بيتاً يرسم الشاعر صورة السيل المدمر إذ يقول :-

أحار ترى برقاً كأن وميضه	كلمع الينين في حبي مكال
يضيئ سناه أو مصابيح راهب	أهان السليط في الثبال المفتل
كعدت له وصحبتي بين حامر	وبين إكام بعد ما متامل
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة	يكتب على الأنقان نوح الكنهيل
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة	ولا أطماً إلا مشيداً بجندل
كان طمية المجير غنوة	من السيل والغناء فلكة مفزل
كان أباناً في آفانين ونقيه	كبير أناس في جبار مزمل
والتي بصحراء الغيبط بعاعة	تروى اليماني ذي العياب المخول

كَانَ سِبَاعًا فِيهِ غُرَقَى عُذِيَّةَ  
عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ  
وَأَلْقَى بَيْعِيَانٍ مَعَ اللَّيْلِ بَرَكَةٍ

إن صورة الدمار الذي أحدثه السيل ، والتي رسمها الشاعر بكلمات موحية ومعبرة تحمل في طياتها معنى الحياة ، وكأن الشاعر يريد أن يقول ( قد تخرج الحياة من رحم الموت ) لذلك اختار الماء وسيلة وعاملاً للدمار ، والماء هو أصل الحياة ، فلا حياة لزرع ولا لحيوان ولا لإنسان إلا بالماء .

فإذا كان الشاعر قد رسم في مقطع قصيدته صورة للفناء ، ويكفي هذا الفناء في مقدمته الطليقة ، فقلد أنهى قصيدته بفناء تخرج منه الحياة ، وكأنه يريد أن يدع فرصة للحياة أن تعود وتبدأ من جديد .

إن هذه اللوحات المتقابلة التي وضعها الشاعر بعضها بإزاء البعض الآخر ، لتوحي إلى المتلقي أن  
اللهو والعبث إنما هو جزء من الهيكل العام للتصيدة ، وجزء يكمل الجزء الآخر وهو الجزء الخاص  
بالإحساس بالوحشة والخوف من الفناء .

وبعد ، فهل هناك سمات خاصة تحدد ملامح الصورة عند امرئ القيس ؟ . لا شك أن لكل شاعر سماته الخاصة وأول سمة يمكن أن نلمحها عند امرئ القيس هي أنه أقام معلقته على التقابل بين الصور، ولعل هذا يكون أكثر توضيحاً وإبرازاً لصوره . والسمة الثانية عند امرئ القيس وهي كثرة التشبيهات ، فقد ورد في المعلقة اثنين وثلاثين موضعاً <sup>(١)</sup> شملت التشبيه والتمثيل . كما يلاحظ أيضاً كثرة استخدامه لأداة التشبيه ( كان ) <sup>(٢)</sup> ، فقد استخدمها الشاعر في أربعة عشر موضعاً من القصيدة . السمة الثالثة عند الشاعر وهي استدعاؤه لعنصر الدم ، فهذا العنصر - كما مر في تحليل الصور - قاسم مشترك في معظم صور القصيدة .

XX

(<sup>١١</sup>) راجع الآيات رقم: ٣، ٤، ٧، ١١، ١٥، ٢٤، ٢٩، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٧٤، ٧٥.

(٢) راجع الآيات رقم : ٧٥، ٧٣، ٧٢، ٦٧، ٦٥، ٥٩، ٥٧، ٥٣، ٤٨، ٤٧، ٣٩، ٣٨، ٤، ٣ :

## (٢) التحليل البياني لمعلقة طرفة :-

طرفة بن العبد شاب لاه عابث ، وقصيدته شاهد على هذا ، فعلى مدى مائة بيت وثلاثة أبيات - على حسب رواية ابن الأنباري - يتضح اهتمام الشاعر بنفسه ، والفخر ببلهوه وعبثه ، ولعل هذا القول شاهد على ذلك :-

- نريني أروي هامتي في حياتها  
- كريم يروي نفسه في حياته  
مخافة شرب في الحياة مصرد  
ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى

ولهو الشاعر وعبثه ، وتلذذه بمتع الحياة ، يقوم على فلسفة ، وهذه الفلسفة يمكن اختصارها في جملة الخوف من الموت ، أو مسابقة الموت . إنه يريد أن يعيش حياته متلذذاً قبل أن يدركه الموت .

مرة أخرى نجد الشاعر الجاهلي يقف أمام قضية الموت وجهاً لوجه ، ويواجهها بسلاح واحد ، هو سلاح التلذذ بمتع الحياة ، سلاح اللهو والعبث . ظهر ذلك عند امرئ القيس ويظهر أيضاً عند طرفة ابن العبد ، الذي جاءت قصيدته انعكاساً لهذا المعنى .

ويمكن تقسيم معلقة طرفة إلى أربع لوحات كالتالي :-

- ١- لوحة الأطلال ، وقد استغرقت خمسة أبيات ( من ١ - ٥ ) .
- ٢- لوحة يتحدث فيها الشاعر عن طيف المحبوبة ، وقد استغرقت خمسة أبيات ( من ٦ - ١٠ ) .
- ٣- لوحة يصف فيها الشاعر ناقته ، وقد استغرقت ثلاثة وثلاثين بيتاً ( من ١١ - ٤٤ ) .
- ٤- لوحة يفخر فيها بنفسه ، وقد استغرقت تسعة وخمسين بيتاً ( من ٤٥ - ١٠٣ ) .

ويلاحظ أن هذه اللوحات الأربع ، تتأزر لرسم صورة للشاعر اللاهي العابث ، وإن بدا للوهلة الأولى أن هذه اللوحات تتنافر ، إلا أن النظرة المتأنية تثبت عكس هذا . ففي لوحة الأطلال ، والتي استغرقت خمسة أبيات فقط يقول الشاعر :-

لِخَسُولَةِ أَطْلَالٍ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ  
وُقُوفًا بِهَا صَنَحِي عَلَى مَطْيَهْمُ  
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكَةِ غُدُوَّةَ  
عَدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ  
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا  
ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ  
يَقُولُونَ : لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجْلِدِ  
خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مَنْ تَدِ  
يَجُورُ بِهَا الْمَلَأَحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي  
كَمَا قَسَمَ التُّرْبُ الْمُفَايِلُ بِالْوَدِ

ففي هذه الأبيات الخمسة يقف الشاعر على الطلل يبكي ، ويبكي بكاءً مرأً أليماً حتى ينصحه الرفاق - كما نصحوا امرأ القيس من قبل - بالصبر والتجلد ، وألا يهلك نفسه أسى ، ثم ينتقل إلى وصف رحلة



المحبوبة ومغادرتها ، فالشاعر يبكي في بيتين ، ثم يصف رحيل المحبوبة في ثلاثة أبيات .

سؤال تتحتم الإجابة عنه وهو : هل كانت المقدمة الطللية في قصيدة طرفة تقليداً فنياً ؟ أم أنها تعبير عن إحساس عميق بالمرارة والألم ؟ .

في تصوري أن الشاعر يريد أن يهرب من الهموم والآلام ، فهو ليس كأمري القيس ، الذي جعل معلقته بناءً متوازياً ، يضع الصور المتقابلة بعضها بإزاء بعض ، بل يسلك مسلكاً آخر مغايراً ، فهو لا يقف طويلاً أمام همومه ، بل يشير إليها إشارات سريعة ، ثم ينطلق بعدها إلى متعه ولهوه وعيته ، ومن هذا المنطلق كان حديثه القصير عن الأطلال ورحلة المحبوبة .

وقف الشاعر يبكي أطلال خولة الدارسة ، فهل كان يبكي الأطلال ، أم يبكي المال التي صارت إليه هذه الأطلال ؟ هل فجرت هذه الأطلال الدارسة في نفس الشاعر الإحساس بالفناء كما حدث مع أمري القيس من قبل ؟ نعم لقد فجرت الأطلال وذكرها ومآلها إحساس الشاعر بالفناء ، ومما يلفت النظر ما هنا مشهد الرحيل ، الذي جاء سريعاً وملاحقاً لمشهد البكاء . إنه رحيل المحبوبة - خولة - التي لم يتكرر اسمها في القصيدة ، فقد انتهت ، فهل هذه إشارة أخرى للفناء الذي يعانيه الشاعر ويحس به ؟ . نعم إنها كذلك . ولعل إتمام هذا التشبيه يؤكد هذا المعنى أقصد قول الشاعر : ( كما قسم التراب المغايل باليد ) ، ففي ذكر التراب ، وقسمته وشقه ، دليل على سيطرة فكرة الفناء على فكر الشاعر في هذا المقطع ، فالشق في التراب يكون لدفن الموتى .

استعان الشاعر على رسم هذه الصورة باستخدام الصوت ( أبكي - أبكي إلى الغد - يقولون - يشق ) والحركة في قوله ( يجور - يهتدي - يشق - قسم ) كما استعان باللون في قوله ( حباب الماء - التراب ) وهكذا .

كما استعان بالتشبيه في توضيح أبعاد الصورة في مثل قوله :-

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُتُوًّا      خَلَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ نَدْرٍ  
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا      كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُغَايِلَ بِالْيَدِ

%%%

**اللوحة الثانية في قصيدته تصور طيف المحبوبة ، التي تتراءى للشاعر ، وقد شغلت هذه اللوحة خمسة أبيات ، نفس المساحة التي شغلتها لوحة الأطلال والحبيبة الراحلة ، وكان الشاعر قد قصد إلى إجراء نوع من التعادل بين اللوحتين من ناحية ثم أراد أن يلج إلى اللهو والعبث والمتعة مسن خلال هذه اللوحة ، يقول الشاعر :-**

وفي الحيّ أحوى ينفُضُ المرَدَ شادين  
 خذولُ تراعى ربُّرباً بخميلة  
 وتبسمُ عن ألمي كأنَّ منوراً  
 سقته إيساءُ الشمسِ إلا لئاليه  
 ووجه كان الشمس حلت رداءها  
 مظاهرٍ يسطي لؤلؤ زبرجد  
 تناول أطراف البرير وترتدي  
 تخلل حرَّ الرملِ دُعص له ندي  
 أسف ولم تكدم عليه بإئمد  
 عليه نقي اللون لم يتفدد

رسم الشاعر صورة جذابه لمحبيته ، فالعينان كحلوان ، وأما ثغرها الأنسي الشفتين فإنه يشبه الأقحوان ، وأما جيدها فإنه طويل قد ترين بعندين أحدهما من لؤلؤ والآخر من زبرجد ، وأما الوجه فإنه مشرق منور ، استمد بهاءه وجماله من الشمس ، أما المظهر العام فإنه جذاب ، إذ يتخلل بياضه خطتان من سواد ، تريدان المنظر جمالاً وحسناً ، وأما العمر فإنه ( شادن ) في مقبل العمر ، كاد أن يستغني عن أمه .

هذه هي صفات المحبوبة التي صورها الشاعر في هذه اللوحة ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة باللون وذلك في مثل قوله ( أحوى - لؤلؤ - زبرجد - ألمي - منوراً - إيساء الشمس - أسف بإئمد - نقي اللون ) ، كما استعان بالحركة مثل ( تراعى - تناول - ترتدي - تخلل - حلت ) ، وبالصوت في قوله ( ينفُض - لم تكدم ) .

كما استعان الشاعر على رسم هذه اللوحة الفنية بصور جزئية ، حتى تتأزر هذه الصور وتجتمع بعضها إلى بعض لتكون الصورة العامة ، ومن هذه الصور الجزئية الكناية في قوله : ( وفي الحي أحوى ) إذ يكتفي بذلك عن المرأة ، وفي قوله ( خذول ) كناية عن المرأة أيضاً . كما كنى عن عفتها وأكلها الطيب من اللحوم بقوله ( تكدم عليه ) . واستعان بالاستعارة وذلك في قوله : ( ووجه كان الشمس حلت رداءها عليه ) فجعل الشمس تحل ، كما جعل لها رداءً ، وبالتشبيه وذلك في قوله :-

وتبسمُ عن ألمي كأنَّ منوراً  
 تخلل حرَّ الرملِ دُعص له ندي

والتقدير ( وتبسم عن ثغر ألمي ) كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ندي .

%%

وفي اللوحة الثالثة اهتم طرفة بناقته اهتماماً واضحاً وأسرف في وصف أعضائها إسرافاً ربما لا نجده عند غيره من شعراء الجاهلية ، وقد سبقت الإشارة إلى نوافع هذا الوصف ، وأسباب هذا الإسهاب . وتبدو في هذا الوصف ( نزعة طرفة التصويرية )<sup>(١)</sup> ، إذ صور ناقته صورة مثالية ، فهي

(١) نوري حمودي - الطبيعة في الشعر الجاهلي - عالم الكتب - مكتبة النهضة العربية - بيروت - ٢٥ - ١٩٨٤ - ص ٢٨٩ .

أحسن ما تكون خُلُقاً وخُلُقاً ، ومن هذه الأوصاف : -

١- أنه يؤمن عثارها وزلالها ، تسابق إيلاً كراماً ، تصل سير الليل بسير النهار ، وسير النهار بسير الليل .

٢- لها فخذان كاملتا الخلق ، مكتنزتا اللحم ، وقطار ظهر متراسة ، وأضلاع منحنية تتحمل مشاق السفر وآلامه .

٣- لها مرفقان شديدان بعيدان عن جنبها .

٤- معالم السيور في ظهرها وجنبها .

٥- يصف الشاعر العنق والجمجمة ، والخذ الأبيض ، وصفاء العينين ، وصندوق سمع أنيها ، وارتجاع قلبها ، وخضوعها لإرادة راعيها .

هذه صورة الناقة - كما ساقها الشاعر - باختصار ، وقد جاءت هذه الصورة ملائمة لما يريد من ناقة ، فهي ناقة سريعة ، تحمله إلى المكان الذي يريد في أقصر وقت ، وهي ناقة يؤمن عثارها ، كما أنها مكتنزة اللحم ، صالحة لقرى الضيفان ، قوية لا تكل من طول السفر ووعناء الطريق ، وأخيراً فإنها حسنة الخلق والمنظر ، تسر الناظرين . وهي الأوصاف التي ساقها الشاعر لناقته ، صاغها في ألفاظ بدت غريبة على بعض النقاد ، فرأوا في هذه اللوحة صنعة ، كما رأوا فيها ضعفاً ، واتهموا القدماء بإضافتها إلى قصيدة الشاعر !!

وقد امتعان الشاعر على رسم هذه اللوحة - غير المكرورة - لناقته بالحركة واللون والصوت ، وقد تمثلت الحركة في مثل قوله ( عوجاء - مرقال - تروح - تغتدي - تباري - ناجيات - وأتبعت وظيفاً وظيفاً - تربع - المور - لم ترقل - جنوح - دفاق .... ) ، وقد تمثل اللون في مثل قوله : ( برجد - صهايية - الأكلف - مضرحي .... ) ، كما تمثل الصوت في مثل قوله ( صوت - المهيب - روعات - سمع - التوجس - لصوت - مند - سامعتي - قالوا ) .

فقد اكتملت عناصر الصورة واستعان بصور جزئية تزيد من توضيح الصورة الكلية وذلك كالتشبيه فب قوله :-

أَمُونِ كَالْوِاحِ الْإِرَانِ نَسَاتُهَا      عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهَرَ بِرَجْدٍ

فقد شبه عظام ناقلته في عرضها بالواح التابوت ، ثم شبه الطريق بالنوب :-

كَأَنَّ جَنَاحِيَّ مَضْرَحِيَّ تَكْنَفَا      حِفَافِيَّ شَكَا فِي الْعَسِيبِ بِمُشْرِدٍ

حيث شبه شعر الذنب بجناحي نسر . وفي هذا كناية عن السرعة والقوة في آن واحد .

واستخدم الكناية في قوله ( طحوران عوار القذى ) كناية عن حدة بصر هذه الناقة . وفي مثل قوله :-

وَصَادِقَتَا سَمِعَ التَّوَجُّسَ السُّرِّيَ      لَهْجَسٍ خَفِيِّ أَوْ لَصُوتٍ مُتَدَدٍ

كناية عن حساسية أذنيها للسمع ، وكنى عن قلبها ودقائه بقوله :-

وأروع نباض أخذ مللم      كمرداة صخر في صفيح مصد

واستخدم الاستعارة وإن كان قليلاً إلى حد ما في حديثه عن ناقته ، فمن الملاحظ أنه قد ركز على عنصر التشبيه ، فقد كثر استخدامه له استخداماً لاقتاً للنظر ، ثم الكناية وأخيراً الاستعارة وذلك في مثل قوله :-

فذالت كما نلت وليدة مجلس      تري ربها أنيال سحل ممد

بقوله ( فذالت ) استعارة ، حيث جعل الناقة فتاة شابة تميس وتتبختر ، وحذف المشبه به وأتى بشيء من صفاتها وهو قوله ( ذالت ) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية .

ومن اللافت للنظر أن الشاعر سرعان ما أزال هذا الإبهام بقوله : ( كما ذالت وليدة مجلس ) ليصرح بالمشبه به ، ثم نكر العلة من هذا بقوله ( تري ربها أنيال سحل ممد ) .

%%

تتكون اللوحة الأخيرة في قصيدة طرفة من ثلاث لقطات ، وتتكون بعض هذه اللقطات من عناصر جزئية تتأزر جميعها في توضيح اللوحة تفصيلاً وإجمالاً . فاما هذه اللقطات التي تتكون منها هذه اللوحة فيمكن حصرها فيما يلي :-

- ١- مخانة طرفة في المجتمع .
- ٢- علاقته بابن عمه .
- ٣- مفاخر شخصية لطرفة .

استغرقت اللقطة الأولى أربعة وعشرين بيتاً من أبيات القصيدة ، إذ بدأت خطرطها منذ البيت رقم ( ٤٤ ) ، واستمرت حتى نهاية البيت رقم ( ٦٧ ) ، ومهما حاول الإنسان أن يتحدث عن خطوط وملامح هذه اللقطة ، فإن هذا سوف يكون متوقفاً ما لم يكن النص بين أيدينا ، نقرؤه ونقأمله لذلك سوف أعرض للأبيات التي تتحدث عن هذه اللقطة ثم أحاول مناقشتها ، يقول الشاعر :-

٤٥- وَأَسْتُ بِحَلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً      وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرَفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ  
٤٦- وَإِنْ تَبَغْنِي فِي حَاقَةِ الْقَوْمِ تَلْقَنِي      وَإِنْ تَنَصَّنِي فِي الْحِرَانِ تَصْطَدِ  
٤٧- مَتَى تَأْتَنِي أَصْبَحُكَ كَأَسَارِيَّةٍ      وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا غَانِيًا فَاغْنِ وَإِزْدِ  
٤٨- وَإِنْ يَلْتَقِ الْحَيُّ الْجَمِيعُ تُلَاقِنِي      إِلَى زُرُورِ الْبَيْتِ الْكَرِيمِ الْمَصِيدِ



٤٩- نَدَامَايَ بِيضُ كَالنَّجْمِ وَقِينَةٌ  
 ٥٠- رَحِيبٌ قِطَابُ الْجَيْبِ مِنْهَا رَفِيقَةٌ  
 ٥١- إِذَا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا انْبَرَّتْ لَنَا  
 ٥٢- وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَذَّتِي  
 ٥٣- إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا  
 ٥٤- رَأَيْتُ بَنِي غَبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي  
 ٥٥- أَلَا أَيُّهَاذَا اللَّاتِمِي أَشْهَدُ الْوَعَى  
 ٥٦- فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ نَفْعَ مَبِيتِي  
 ٥٧- فَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى  
 ٥٨- فَمِنْهُمْ سَبَقُ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِبَةٍ  
 ٥٩- وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا  
 ٦٠- وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ  
 ٦١- كَانَ الْبُرَيْنَ وَالنَّمَالِيجَ عُلَّقَتْ  
 ٦٢- نَزِيلِي أَرَوِّي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا  
 ٦٢- كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ  
 ٦٣- أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ  
 ٦٤- تَرَى جُثُوثَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا  
 ٦٥- أَرَى الْمَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيُصْطَفِي  
 ٦٦- أَرَى الْعَيْشَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ  
 ٦٧- لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى

تَرْوِحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَّدٍ  
 بِجَسِّ النَّدَامَى بِضَّةُ الْمُتَجَسَّدِ  
 عَلَى رِشْلِهَا مَطْرُوقَةٌ لَمْ تَشْتَدِ  
 وَيَبْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتَلَدِي  
 وَأَفْرَنْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمَعْبُدِ  
 وَلَا أَهْلَ هَذَاكَ الطَّرَافِ الْمُنْدَرِ  
 وَأَنْ أَحْضَرَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلَدِي  
 فَدَعْنِي أَبَايَرَهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي  
 وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُودِي  
 كُمَيْتِ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تَزِيدِ  
 كَسِيدِ الْغَضَا . تَبَهَّتْهُ الْمَتُورِدِ  
 بِيَهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمَدِ  
 عَلَى عُشْرِ أَوْ خِرُوعٍ لَمْ يَخْضِدِ  
 مَخَافَةَ شِرْبٍ فِي الْحَيَاةِ مُصَرَّدِ  
 سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيْنَا الصَّدِي  
 كَقَبْرِ غُورٍ فِي الْبَطَالَةِ مُنْسَدِ  
 صَفَائِحُ صُفٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدِ  
 عَقِيلَةَ مَالٍ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدَّدِ  
 وَمَا تَقْصِ الْأَيَّامُ وَالْدَّهْرُ يَنْفَدِ  
 لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَشِيَاءُ فِي الْيَدِ

في اللقطة الأولى من لوحة الفخر، والتي حددت معالمها الأبيات السابقة، والتي أطلقت عليها الدراسة اسم (مكانة طرفة في المجتمع) يمكن تقسيمها إلى العناصر الآتية :-

(أ) الكرم . (ب) الشرف والسيادة . (ج) رده على لائمه .

بدأت هذه اللقطة بالبيت رقم (٤٤) وهو في الواقع بيت مفصلي، يربط بين لوحة الناقة ولوحة الفخر، قال أبو جعفر (قال فذالت ثم قال بعده ولست بحلال التلاع . يقول أنا رجل في السفر كريم في الحضر)<sup>(١)</sup>، والسفر مرتبط بالناقة، فهي وسيلته في هذا السفر . ثم يحدد الشاعر في بيتين صورته كرجل كريم، ففي البيتين رقم (٤٥، ٤٦) تتضح ملامح صورته وهو يتفق بمخاء على جلسائه .

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٨٦ .

وفي الأبيات من ( ٤٧ - ٥٣ ) تتضح ملامح صورته كصاحب شرف وسيادة ومقام رفيع في قومه ،  
والأبيات من ( ٥٤ - ٦٧ ) يرد على لائمه .

هذه هي عناصر صورة الشاعر ومكانته في قومه وقد استعان الشاعر على رسمها باللون  
والصوت والحركة ، فلقد استخدم اللون في مثل قوله :

- نَدَامَايَ يَبِضُّ كَالنُّجُومِ - بِضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ - كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تُزِيدُ

واستخدم ألفاظاً دالة على الحركة في مثل قوله :-

- تَرُوحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بَرْدٍ وَمَجْسَدٍ - وَجَدَكَ لَمْ أَحِضْ مَتَى قَامَ عُوْدِي .  
- فَمِنْهُمْ سَبَقُ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِّهِ - وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا .

واستخدم الصوت في مثل قوله :-

- إِذَا نَحْنُ قُلْنَا أَسْمِعِينَا .  
- انْبَرَتْ لَنَا عَلَى رِسْلِهَا مَطْرُوقَةٌ لَمْ تَسْتَدِرْ .  
- وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا .

وقد أضاف إلى هذا الرويا البصرية أحياناً والإعتقادية أحياناً أخرى ، ومن ذلك ما جاء في مثل قوله :-

أَرَى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ  
تَرَى جُنُوتَيْنِ مِنْ تَرَابٍ عَلَيْهِمَا  
أَرَى الْعَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلِّ لَيْلَةٍ  
رَأَيْتُ بَنِي غُبْرَاءَ لَا يُنْكِرُونَنِي

كما استخدم حاسة اللمس وذلك في مثل قوله :-

رَحِيبٌ قِطَابُ الْجَيْبِ مِنْهَا رَفِيقَةٌ بِجَسِّ النَّدَامَى بِضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ

واستعان الشاعر في سبيل توضيح هذه الصورة الكلية ببعض الصور الجزئية وذلك مثل  
التشبيه في قوله :-

نَدَامَايَ يَبِضُّ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ  
وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا  
كَسِيدِ الْغَضَا نَبْهَتَهُ الْمُتَوَرِّدِ  
كَأَنَّ الْبَرَيْنَ وَالْأَمَالِيحَ عُلِقَتْ  
عَلَى عُشْرِ أَوْ خِرُوعٍ لَمْ يَخْضَدِ  
لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى  
لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَشَيْءُهُ فِي الْيَدِ

كما استعان بالكناية في توضيح ملامح الصورة ، وذلك في قوله :-

نَدَامَايَ بِيضٌ : كناية عن شرف أصدقائه وسمو مكانتهم .  
مَتَى قَامَ عَوْدِي : كناية عن دنو الأجل .  
كَرَّرِي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَبَّبًا : كناية عن الشجاعة والإقدام .

واستعان بالاستعارة في مثل قوله : ( تَقْتَصِنِي - تصطدي - أفريت أفراد البعير المعبد - على عشر  
أو خروج لم يخضد - أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي ) .

على أن اللافت للنظر في هذه الصورة هو إلحاح الشاعر على ذكر الموت ، وأن الخوف من  
الموت ( الفناء ) في صورة الأطلال هو الذي يدفعه إلى هذا اللهو غير المتأهي إذ يقول :-

فَلَوْلَا ثَلَاثُ هَـنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَتَى	وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عَوْدِي
فَمِنْهُمْ سَبَقَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةٍ	كُمَيْتِ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تُزِيدِ
وَكَّرَّرِي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَبَّبًا	كَسِيدِ الْغَضَا ، تَبْهَتَهُ الْمُسَوِّرُ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالتَّجْنِ مُعْجِبٌ	بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمَرِ

فتمسك الشاعر بالحياة راجع إلى هذا اللهو الذي يعيشه . ثم يقدم الدليل ثلث الأخر على هذا ، وذلك في  
سبعة أبيات متصلة ، من البيت رقم (٦١) وحتى البيت رقم (٦٧) ، ولعل هذا يؤيد الفكرة التي تناقشها  
هذه الدراسة منذ بداية هذا الفصل ، وهي أن البكاء على الأطلال ما هو إلا بكاء شخصي ، فالشاعر  
يبكي فكرة الفناء ، الفناء الذي يطارده هو ، والذي لن يفلت منه ، والذي يقول عنه طرفه :-

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى      لَكَ الطَّوْلُ الْمُرْخَى وَشِبَاهُ فِي الْيَدِ

\*\*\*\*\*

**اللقطة الثانية من لوحة الفخر بالنفس هي تلك التي تصور العلاقة المتوترة بين الشاعر وابن**

**عمه ، وقد اتسعت هذه اللقطة لتشمل أربعة عشر بيتاً بدءاً من البيت رقم (٦٨) وحتى البيت رقم (٨١)**

**وقد عمد الشاعر في هذه اللقطة إلى إظهار عدم أحقية ابن عمه في هذا العتاب ، إذ يقول :-**

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمَّتِي مَا كَأَنَّ	مَتَى آدَنُ مِنْهُ يَنْأَعْنِي وَيَعْدُرُ
يَلُومُ وَمَا أَدْرِي عَلَامَ يَلْسُومُنِي	كَمَا لَأَمْنِي فِي الْحَيِّ قُرْطُ بْنُ أَعْبَدِ
وَأَيَّاسُنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلِبْتُهُ	كَأَنَّا وَضَعْنَاهُ إِلَى رَمْسٍ مُلْحَدِ
عَلَى غَيْرِ نَنْبٍ قُلْتُهُ غَيْرَ أَنَّنِي	نَشَنْتُ فَلَمْ أَغْلِلْ حَمُولَةَ مَعْبُدِ
وَقَرَّبْتُ بِالْقُرْبَى وَجَدَّكَ إِنَّهُ	مَتَى يَكُ أَمْرٌ لِلنَّكْبَةِ أَشْهَدِ

وَإِنْ أَدَعَ فِي الْجَلِّي أَكْنَ مِنْ حَمَاتِهَا  
وَإِنْ يَفْتَقُوا بِالْقَدَحِ عِرْضَكَ أَسْتَقِيمُ  
بِلَا حَتِّ أَحَدُهُ وَكُمُحِبِّتِ  
فَلَوْ كَانَ مَوْلَايَ أَمْرًا مُوَغِيرُهُ  
وَلَكِنْ مَوْلَايَ أَمْرٌ مُوَخَانِقِي  
وُظْلَمَ تَوِي الْقُرْبَى أَشَدَّ مَضَاضَةً  
فَنَزَنِي وَخُلِقِي إِنِّي لَكَ شَاكِرٌ  
فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ  
فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيرٍ وَعِصَانِي

وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدِ  
بِشْرَبِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّجْدِ  
هَجَانِي وَقَنْفِي بِالشَّكَاوِ وَمُطَرْدِي  
لَفَرَجِ كَرْبِي أَوْ لَأَنْظَرَنِي غَيْدِي  
عَلَى الْمُكْرِ وَالنَّسَالِ أَوْ أَنَا مُفْتَدِ  
عَلَى الْمَرْعَمِ وَقَعَ الْحَسَامُ الْمُهَنْدِ  
وَلَوْ حَلَّ بَيْنِي نَائِيًا عِنْدَ ضَرْغَدِ  
وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرَو بْنَ مَرْثَدِ  
بَنُونَ كِرَامٍ مُسَادَّةٍ لِمَسْرُودِ

واضح من الأبيات السابقة أن الشاعر قد عمد إلى إبراز عدم اهتمامه بهذه اللقطة ، وذلك عن طريق استخدام الأسلوب المباشر ، والبعد عن العناصر المؤثرة في التصوير ، وكأنه لا يأبه ولا يكثر بهذه اللقطة ، وبالتالي فهو لا يأبه بما يثار فيها .

\*\*\*\*\*

يبدأ الشاعر اللقطة الأخيرة من هذه اللوحة بقوله ( أنا ) ثم يضيف ( الرجل ) ثم يصف نفسه بقوله ( الجعد ) ثم يعقب بقوله ( الذي تعرفونه ) . لقد أزال كل إيهام أو غموض يمكن أن يتسرب إلى ذهن المتلقي في شطر بيت هو قوله : ( أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه ) .

يتحدث الشاعر أيضاً في هذه اللقطة عن شجاعته وكرمه ، وعن إقدامه وجوده ، عن شرايه وإطعامه :-

فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِنَ حَوَارَهَا  
وَيَسْعَى عَلَيْنَا بِالسَّيْفِ الْمَسْرُودِ

ثم يطلب ممن أطلق عليها ( ابنة معبد ) أن تنعيه بما هو أهله ، وأن تشق عليه جيبها ، وأن لا تجعله كغيره من الناس الذين لم يصلوا إلى مرتبته في الشجاعة والإقدام والكرم والحسب والنسب . يقول الشاعر وهو يرسم خطوط هذه الصورة :-

أَنَا الرَّجُلُ الْجَعْدُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ  
فَأَلَيْتُ لَا يَنْفَكُ كَشْحِي بِطَانَةٍ  
حَسَامٍ إِذَا مَا قُمْتُ مُنْتَصِرًا بِهِ  
أَخِي يَقْلَعُ لَا يَنْتَشِي عَنْ ضَرْبِي  
إِذَا ابْتَدَرَ الْقَوْمُ السَّلَاحَ وَجَعَلَنِي  
وَبَرَكَ هُجُودٍ قَدْ أَثَارَتْ مَنَافَتِي  
خَشَّاشٌ كَرَأْسِ الْحَيَّةِ الْمُتَوَقِّدِ  
لَأَيِّضَ غَضَبِ الشُّفَرَتَيْنِ مَهْدِ  
كَفَى الْعَوْدَ مِنْهُ الْبَدَأُ لَيْسَ بِمُعْضِدِ  
إِذَا قِيلَ مَهْلًا قَالَ حَاجِرُهُ قَدِ  
مَنْبِعًا إِذَا بَلَّتْ بِقَائِمِي بِدِي  
نَوَابِيَهُ أَمْشِي بِغَضَبٍ مَجْرَدِ



فَمَرَّتْ كَهَاةً ذَاتَ خَرَفٍ جَلَالَةٍ  
تَقُولُ وَقَدَّرَ الْوُظَيْفُ وَسَاقُهَا  
وَقَالَ : أَلَا مَاذَا تَرَوْنَ بِشَارِبٍ  
وَقَالَ : ذَرَوْهُ إِنَّمَا نَفَعْنَاهُ  
فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِكُنَ حَوَارَهَا  
فَإِنْ مِيتَ فَاثْعَابِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ  
وَلَا تَجْعَلْنِي كَأَمْرِي لَيْسَ هَهُنَا  
بَطِيءٌ عَنِ الْجَلِي سَرِيعٌ إِلَى الْخَنَاءِ  
وَلَوْ كُنْتُ وَغَلًّا فِي الرِّجَالِ لَضَرَنْتِي  
وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الْأَعَادِي جُرْأَتِي  
لَعَمْرُكَ مَا أَمْرِي عَلَيَّ بِغَمَّةٍ  
وَيَوْمَ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ عِرَاقِهِ  
عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الْفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى  
وَأَصْفَرَ مَضْبُوحٍ نَظَرْتُ حِوَارَهُ  
سَبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتُ جَامِلًا  
سَيَّأَتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبْعَ لَهُ

عَقِيلَةً شَيْخَ كَالْوَيْبِلِ يَلْتَدِرُ  
الْمَنَتَ تَرَى أَنْ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤَيِّدٍ  
شَدِيدٍ عَلَيْكُمْ بَغِيَّةً مَتَعَمِّدٍ  
وَالَا تَرْتَوُوا قَاصِي الْبَرْكِ يَزِيدُ  
وَيَسْعَى عَلَيْنَا بِالسَّيْفِ الْمَسْرُودِ  
وَشَقِيَّ عَلَيَّ الْجَيْبُ يَا ابْنَةَ مَعْبَدٍ  
كَهَمِّي وَلَا يُغْنِي غَنَائِي وَمُشْهَدِي  
تَلُولُ بِأَجْمَاعِ الرِّجَالِ مَلْهَدٍ  
عَدَاوَةٌ ذِي الْأَصْحَابِ وَالْمُتَوَحِّدِ  
عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقِي وَمَحْتَدِي  
نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدٍ  
حِفَظًا عَلَى عَوْرَاتِهِ وَالتَّهْدِيدِ  
مَتَى تَعْتَرِكُ فِيهِ الْفَرَائِصُ تُرْعِدُ  
عَلَى النَّارِ وَاسْتَوْدَعْتَهُ كَفَّ مُجْمَدٍ  
وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزُودِ  
بَبَاتًا وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

هذه صورة الشاعر كما رسمها لنفسه ، وكما سبقت الإشارة إليها ، وقد استعان الشاعر على توضيح هذه الصورة باللون والحركة والصوت ، فقد استخدم اللون في البيت رقم (٨٣) في قوله ( لأبيض ) ، والبيت رقم (١٠١) في قوله ( وأصفر ) ، واستخدم ما يدل على اللون في البيت رقم (٩٨) في قوله (لعمرك ما أمري على بغمة نهاري ولا ليلى على بسرمد ) ، فالنهار دلالة على اللون الأبيض ، والليل دلالة على اللون الأسود .

واستخدم ما يدل على الصوت في الفعل ( قال ) وتصريفاته مثل ( قيل ، نقول ) وذلك في الأبيات ذات الأرقام الآتية : ( ٨٥ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ ) . واستخدم ما يدل على الحركة ، مستعيناً بالألفاظ الآتية : ( أمشي - مرت - أتيت - تروا - بطيء - سريع - تعترك - ترعد ) ، وذلك في الأبيات ذات الأرقام الآتية على الترتيب ( ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩١ - ٩٥ - ١٠٠ ) ، كما استعان على تحقيق هذه الصورة بصورة جزئية ، كالتشبيه في قوله : ( خشاش كراس الحية المتوقد ) للدلالة على خفة الحركة ، والاستعارة في قوله :-

وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الْأَعَادِي جُرْأَتِي      عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقِي وَمَحْتَدِي

وفي مثل قوله : ( ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ) ، واستخدم الكناية في مثل قوله : ( متى تستترك فيه الفرائس ترعد ) .

\*\*\*\*\*

يلاحظ على اللوحة الأخيرة في معلقة طرفة أن عناصرها المكونة لها وأعني بها مكانة الشاعر في المجتمع ، وعلاقته بابن عمه ، ثم المفاخر الشخصية للشاعر ، يلاحظ على هذه العناصر الثلاثة المكونة لهذه اللوحة أنها قد اختتمت جميعها بأبيات من الحكمة ، ، ففي الجزء الذي خصصه الشاعر لبيان مكانته في المجتمع قد انتهت بخمسة أبيات من الحكمة هي الأبيات رقم ( ٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧ ) ، وأن الجزء الذي خصصه للحديث عن ابن عمه مالك قد اختتمه بأربعة أبيات من الحكمة هي الأبيات رقم ( ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ ) ، وكذلك الجزء الذي خصصه للحديث عن مفاخره الشخصية قد انتهى ببيتين من الحكمة البيت رقم ( ١٠٢ - ١٠٣ ) .

ثمة ملاحظة أخرى تجدر الإشارة إليها ، وأعني بها هذا الحديث المتكرر عن الموت ، والذي صادفنا في كل لوحة من لوحات القصيدة ، وذلك باستثناء لوحة الناقة . وكما سبقنا الإشارة إلى أن وقوف الشاعر على الأطلال وبكائه عندها ، إنما هو بكاء لمعنى الفناء ، ذلك الذي ينتظر الإنسان ، وها هو في الصورة الأخير من المعلقة يتحدث عن الموت حديثاً مؤثراً إذ يقول :-

٩٣ - فَإِنْ مِتُّ فَاغْنِيْنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ      وَشَقِّي عَلَى الْجَيْبِ بِأَبْنَةٍ مَعْبُدِ  
٩٤ - وَلَا تَجْعَلْنِي كَأَمْرِي لَيْسَ هَمَّهُ      كَهَمِّي وَلَا يَغْنِي غَنَائِي وَمَشْهُدِي

%%%

أما السمات الخاصة بالصورة عند طرفة فيمكن رصدها فيما يلي :-

- (١) اهتمامه الواضح بالتشبيه ، فقد استخدمه في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة<sup>(١)</sup> .
  - (٢) أكثر أدوات التشبيه استخداماً عنده ( الكاف ) ، فقد استخدمه في واحد وعشرين موضعاً<sup>(٢)</sup> .
  - (٣) أن لوحة الناقة أغنى لوحات المعلقة بعناصر التشبيه ، فقد ورد فيها في تسعة عشر موضعاً<sup>(٣)</sup> .
- لقد مر في الفصل السابق أن طرفة من أكثر شعراء المعلقات استخداماً للصفة ، ووصف بأنه شاعر ( وصاف ) ولعل في كثرة استخدامه للتشبيه ما يؤكد هذه الفكرة .

<sup>(١)</sup> راجع الأبيات رقم : ٣ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٤ .

<sup>(٢)</sup> راجع الأبيات رقم : ٥ ، ١٢ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤٨ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٤ .

<sup>(٣)</sup> راجع الأبيات رقم : ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٣ .

### (٣) التحليل البياني لمعلقة زهير بن أبي سلمى :-

يقول القدماء عند زهير بن أبي سلمى أنه كان ( لا يعاظم بين القول ولا يتبع حوشي الكلام ، ولا يمدح الرجل الرجل إلا بما هو فيه )<sup>(١)</sup> ، ويقول الحطيئة عن أستاذه زهير ( ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي ، وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحاً ونمناً )<sup>(٢)</sup> ، ويضعه ابن سلام في الطبقة الأولى ، ويقول ( قال أهل النظر كان زهير أحكمهم شعراً ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق وأشدّهم مبالغة في المدح )<sup>(٣)</sup> . ويصفه الدكتور شوقي ضيف بأنه يميل إلى إخراج أفكاره ومعانيه في صور متلاحقة<sup>(٤)</sup> .

فهناك ما يشبه الإجماع على تقديم زهير ، والذين قدموه قدموا تبريراً لهذا ، وليس من هدف هذه الدراسة التقليل من شاعرية شاعر ، أو رفع مكانة آخر ، لكن الهدف هو البحث عن الخصائص الأسلوبية التي تميز شاعراً عن غيره من الشعراء ، وفي هذا الإطار سوف نتناول الدراسة لمعلقة زهير في هذا الفصل بحثاً عن الصورة في المعلقة ، ووسائل الشاعر في التصوير ، وتحقيقاً لهذا الهدف يمكن تقسيم المعلقة إلى الأجزاء التالية :-

- (١) الوقوف على الأطلال .
- (٢) رحلة الأحبّة .
- (٣) المديح وتخلله أبيات من الحكمة .

استغرق وقوف الشاعر على الأطلال ستة أبيات ، وهي قوله :-

أَمِنْ أَوْفَى يَمَنَةٍ لَمْ تَكَلِّمْ	بَحْوَمانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَلَلِّمِ
دِيارُ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَجِعُ وَشَمِ فِي تَوَاشِيرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَهُ	وَأُطْلَوا بِهَا يَنْهَضِينَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيَّ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ
أَتَأْتِي مُنْعَمًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ	وَتُؤَيَّا كَجَنِّمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَلَمَّ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِي	أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمُ

يرسم الشاعر صورة لذلك المكان الذي صار قفراً بعد رحيل أهله منه ، تركه الإنسان فصار مرتعاً

<sup>(١)</sup> أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة - الشعر والشعراء - دار إحياء العلوم - بيروت - ٣٥ - ١٩٨٧ - ص ٧٣ .

<sup>(٢)</sup> ابن قتيبة - الشعر والشعراء - ص ٧٧ .

<sup>(٣)</sup> محمد بن سلام الجمحي - طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت - ٢٥ - ١٩٨٨ - ص ٤٤ .

<sup>(٤)</sup> راجع د. شوقي ضيف - العصر الجاهلي - دار المعارف - ط ٨ - ص ٣٢٥ .

للوّحش ، فلم يعرفه الشاعر عندما عاد إليه بعد عشرين حجة إلا بعد جهد جهيد ( فلأيا عرفت الدار بعد توهم ) ، ومن العلامات التي عرف من خلالها المكان تلك الحجارة التي كانت تنصب عليها القدر ، وذلك النهر الذي كان حول البيت ؛ فلما تأكد من المكان وقف داعياً ومحياً : ( ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم ) .

لقد رسم الشاعر هذه الصورة باقتدار ، فلقد نقل المتلقي إلى المكان ، وعرفه به وأطلععه على ماضيه وأراه حاضره ، واستخدم في ذلك اللون في مثل قوله :-

- أَمِنْ أَمْ أَوْفَى بِمِنَّةٍ لَمْ تَكَلِّمْ  
- كَأَنَّهَا مَرَجِعُ وَشَمٍ فِي كَوَاشِرِ مِعْصَمٍ  
- بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِيْنَ خَلْفَهُ  
- أَتَأَفِّي سَفْعاً فِي مَعْرَسِ مَرْجَلٍ

فالفاظ مثل ( منة - مراجع - وشم - الأرام - سفعا ) كلها ألفاظ دالة على لون ؛ فالمنة ماء أسود من الأرض ، والوشم يحدث لوناً قريباً من الأخضر أو الأزرق ، والأرام تدل على اللون الأبيض ، سفعا تدل على اللون الأسود .

واستخدم الشاعر الحركة في مثل قوله :-

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِيْنَ خَلْفَهُ وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمٍ

فالفاظ مثل ( يمشين - خلفه - ينهضن ) ألفاظ دالة على الحركة . واستعان الشاعر على رسم هذه الصورة بالتشبيه في قوله :-

- ديارٌ لها بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَجِعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمٍ  
- وَنَوْبًا كَجَنَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَنْتَلِمِ

ففي الأول شبه رسوم الديار - ديار المحبوبة - بوشم في المعصم قد رسم وجدد بعد محره ، إذ جددت السيول تلك الديار ، وأزاحت ما عليها من تراب ورمال كما يجدد الوشم .

وفي الثاني شبه ذلك النهر حول بيت أم أوفى بأنه حوض ، كما استعان بالكناية وذلك في مثل قوله :-

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِيْنَ خَلْفَهُ وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمٍ

كناية عن خلو تلك الديار من الإنسان ، فوجود الإنسان يجعل الظباء والأبقار تغادر المكان خوفاً من



الصيد والصيد ، فوجودها إذن دال على عدم وجود الإنسان ؛ واستعان أيضاً بالاستعارة وتلك في قوله:-

أَتَأْتِي سَفْعاً فِي مُعَرَّسٍ مَرَجِلٍ      وَنُزِيّاً كَجَنَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَلَمَّ

فالتعريس النزول في وقت السحر ، استعاره الشاعر هاهنا للمكان .

ثمة ملاحظة على هذه الصورة ، إذ أنها خالية من البكاء الذي رأيناه عند كل من امرئ القيس وطرفة ، فهل غلب على الشاعر وقاره ؟

%%

الصورة الثانية عند زهير هي صورة الطعائن المرتحلة ، وقد استغرقت هذه الصورة تسعة أبيات، وذلك في البيت السابع وحتى البيت الخامس عشر ، وهي قول الشاعر :-

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طِعَانِي	تَحَمَّلَنَّ بِالْعَلِيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ
جَعَلَنَّ الْقَنَانِ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ	وَكَمْ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحَلٍّ وَمُحَرِّمِ
وَعَالِيَنَّ أَنْطَاطاً عِتَاقاً وَكِلَّةً	وَرَادَ الْحَوَاشِي لَوْنَهَا لَوْنُ عَنَدَمِ
ظَهَرَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ	عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَسِيْبٍ وَمُفْأَمِ
وَوَرَّكَنَّ فِي السُّوبَانِ يَغْلُوْنَ مَتْنَهُ	عَلَيْهِنَّ ذَلُّ النَّاعِمِ الْمَتَّعَمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَوْقِفِ	وَقَفْنَ بِهِ حَبَّ النَّفَا لَمْ يُحْطَمِ
بَكْرَنْ بَكُوراً وَاسْتَحَرَّنَ بِسَحَرِهِ	فَهِنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ فِي الْغَمِ
فَلَمَّا وَرَدَنَّ الْمَاءَ زُرْقاً جَمَامَهُ	وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمَتَّخِمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَى لِلطَّيْفِ وَمُنْظَرٌ	أَنِيْقٌ لَعَيْنِ النَّاضِرِ الْمَتَّوَسِّمِ

يقوم الشاعر بعملية استرجاع للماضي ، فبعد عشرين حجة يتوجه إلى خليله قائلاً ( تبصر خليلي هل ترى من طعائن ) ، إنه يسترجع في ذهنه أو إلى ذهنه صورة وقعت في الماضي ، إنه التذكر ، تذكر الماضي يحاول الشاعر أن يفرضه على الواقع والحاضر . واللافت للنظر في الصورة أن الشاعر يصف الرحلة لا الطعائن ، يصف طريق الرحلة أكثر من وصفه للطعائن ؛ لكن الصورتين عنده متداخلتان حتى لكانهما في عين الناظر صورة واحدة ، لقد مزج بينهما الشاعر مزجاً رائعاً .

يبدأ زهير هذه الصورة بقوله ( تبصر ) ، وتبصر غير أبصر وغير انظر ، إنها تحمل شيئاً من المشقة وإعمال النظر ، فلعل هذا التبصر يظهر آثار أو بعض آثار الراحلين ، لأن طلب رؤية الراحلين بعد عشرين حجة من رحيلهم أمر محال ، ثم يستخدم الشاعر أداة الاستفهام ( هل ) وحرف الجر الزائد

( من ) وذلك في جملة تستحق التأمل : ( تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ) ، هل يمكن أن يقدر محذوف في الكلام ، فالتقدير ( هل ترى من أثر للظعائن اللاتي تحملن من فوق مياه جرثم ، وسرن في هذا الطريق وجبل القنان عن يمينهن ، ثم يتوقف الشاعر فجأة عند هذا الشطر من البيت ، فلقد تنكسر أمراً له خطره إذ يقول ( وكم بالقنان من محل ومحرم ) ؛ إنه جزع الشاعر من أجل الظعائن .

ويصور الركب والطريق في البيت التاسع والبيت العاشر ، وفي البيت الحادي عشر يقول :-

كَأَنَّ فَنَاتِ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ      وَقَفْنَ بِهِ حَبَّ الْفَنَاءِ لَمْ يَحْطُمْ

إنها أثار الظعائن في كل موقف ، فنات العين ، الصوف المصبوغ الذي يشبهه الشاعر بأنه حب الفناء الذي لم يحطم . والحب في حالة عدم تحطيمه لونه أحمر ، أراد أن يقول أن الصوف الذي يحف فسي موقفهن لونه أحمر . فلماذا اللون أحمر ؟ لقد ذكر الشاعر هذا اللون مرة أخرى عندما قال :-

وَعَالَيْنَ أَمَاطًا عِتَاقًا وَكِلَّةَ      وَرَادَ الْخَوَاشِي لَوْنُهَا لَوْنُ عَنَمٍ

إنه لون الدم ، فهل يرمز الشاعر إلى اندم المهرق بين عبس ونيان ؟ والبيت الأخير لاقت للنظر ، وفيه صورة تستحق التأمل ، أعني صورة هؤلاء النسوة اللاتي وصفهن الشاعر بقوله :-

وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ      أَنْيَقُ لَعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ

فمن يقصد الشاعر ، إنه يعرض لصورة نسوة انتهكت حرمتهم ، ( وفيهن ملهى للطيف ) ، وأنهن جميلات ( ومنظر أنيق ) ، فهل يتحدث الشاعر عن الحرمت التي يمكن أن تنتهك بسبب الحروب المستعرة بين عبس ونيان ؟ بالتأكيد فالشاعر يتحدث عن حرمت يمكن أن تنتهك وعن دماء يمكن أن تسيل ، وهكذا تصنع الحروب .

لقد وظف الشاعر هذا المقطع لخدمة الغرض الرئيسي للتصيدة ، وهو الحديث عن الحرب ومديح الذين يسعون لإخماد نيرانها . فالشاعر يرسم صورة لأثار الحرب يستخدم فيه اللون في قوله :-

لَوْنُهَا لَوْنُ عَنَمٍ      حَبَّ الْفَنَاءِ لَمْ يَحْطُمْ  
وَمَنْظَرٌ أَنْيَقُ لَعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ      فَلَمَّا وَرَدَنَّ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَهُ

كما استخدم الحركة في قوله :-

تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جَرْتُمْ

وَعَالَيْنَ أَمَاطاً عِتَاقاً  
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ  
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يعلون مته  
فَلَمَّا وَرَّكْنَ الْمَاءَ  
وَضَعْنَ عِصَى الْحَاضِرِ الْمَتَّخِمِ

كما استخدم التشبيه في مثل قوله :-

فَهْنُ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ فِي الْفَمِ

وأعترف أنني وقفت كثيراً أمام هذا التشبيه ، هل يقصد الشاعر أن اليد لا تخطى طريقها إلى الفم ، وكذلك هؤلاء الظعائن لا يخطئن طريقهن في سيرهن ؟ أم يقصد أن وادي الرس قد احتوى هؤلاء الظعائن ، وأنهن قد دخلن فيه ، كما تدخل اليد في الفم ؟

ولعله يقصد شيئاً آخر ، لعله يقصد ما يمكن أن يحدث لليد من جراء احتواء الفم لها . خصوصاً أنه لم يحدد الفم المراد ، فم أنمي أم فم وحش ؟ ألا يمكن لليد أن تقضم من جراء وضعها في الفم ؟ إنها إشارة أخرى للحرب .

%%

الحديث الواقف عن الحرب ، ومدح الذين سعوا لإخماد نيرانها ، والتخلي بالحكمة محور المقطع الأخير من مقاطع قصيدة زهير ، واللافت للنظر في هذا المقطع ، والذي استغرق أربعة وأربعين بيتاً ، أن الشاعر قد أقام بناءً على الثنائيات ، والتي تبدو أحياناً متضادة وأخرى متنوعة ، وثالثة متوافقة ، فمن أمثلة الثنائيات التي وردت متضادة في القصيدة قوله : ( سحيل/مبرم ، تفانوا/وبقوا ، يكتم/يعلم ، يؤخر/يعجل ، يعصي/يطيع ، يصانع/يضرس/يوطأ ، تصيب/تخطئ ، تخفي/تعلم ، الأمس/غد ) ، وهي التي وردت في قول الشاعر :-

عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمَبْرَمٍ  
تَفَانُوا وَبَقُوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ  
لِيُخْفِيَ وَمَهُمَا يُكْتَمُ اللَّهُ يَعْلَمُ  
لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلَ فَيُنْقَمُ  
يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتُ كُلِّ لَهْكُمْ  
يُضْرَسُ بِأَنْيَابٍ وَيُوطَأُ بِمَنْسَمٍ  
تُمَتُّهُ وَمَنْ تُخْطِئُ يُعَمَّرُ فِيهِرَمِ

١٨- يَمِينًا لِنِعَمِ السَّيِّدَانِ وَجِيْنَمَا  
١٩- تَدَارَكْتُمَا عَيْسًا وَتَيْيَسَانِ بَعْدَ مَا  
٢٧- فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي صُدُورِكُمْ  
٢٨- يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُتَخَرَّرُ  
٤٧- وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ فَإِنَّهُ  
٥٤- وَمَنْ لَمْ يُصَانِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ  
٥٧- رَأَيْتَ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِيبُ

ولو خالها تخفى على الناس تعلم  
ولكنني عن علم ما في غد عمي

٥٨- ومهما تكن عند امرئ من خليفة  
٥٩- وأعلم ما في اليوم والأمس قبله

على أن استخدام هذه الثنائيات المتضادة لم يكن دائماً على وتيرة واحدة ، وخدعة لغرض واحد ، لكن الشاعر قد استغل هذه الثنائيات ، وفجر من خلالها طاقات تعبيرية - بطريقة - غير مباشرة . ففي البيت رقم ( ١٨ ) من الأبيات السابقة استخدام الشاعر ثنائية سحيل / مبوم ، لكن السياق يدل على أن هذه الثنائية قد أفادت الشمول ، وفي البيت رقم ( ١٩ ) وردت ثنائية ( تفانوا / بقوا ) ، والعودة إلى سياق البيت ، ودلالة الاسم الوارد فيه ( منثم ) يدلان على أن الشاعر قد استخدم هذه الثنائية في تأكيد الفناء ، فناء القبيلتين ( عبس ونيان ) في الحرب المستعرة بينهما ، وفي البيت رقم ( ٢٧ ) ، دلت ثنائية ( يخفي / يعلم ) على تأكيد علم الله لما في نفوس الناس ، وفي البيت رقم ( ٢٨ ) استخدم الشاعر ثنائية ( يؤخر / يعجل ) في الإيحاء إلى المتلقي بتنوع أسلوب العقاب ، وقد يكون عاجلاً في الدنيا ، وقد يكون أجلاً في يوم الحساب ، وفي البيت رقم ( ٤٧ ) استخدم الشاعر ثنائية ( يعصي / يطيع ) وأوحى إلى المتلقي بأن هذه الثنائية تحمل في طياتها تهديداً ووعيداً ، وذلك في الوقت الذي أجرى فيه البيت مجرى الحكمة ، وكذلك البيت رقم ( ٥٤ ) والذي استخدم فيه الشاعر ثنائية ( يصانع / يضرس - يوطأ ) ، أخرجها الشاعر مخرج الحكمة ، لكنها تحمل أيضاً في طياتها تهديداً .

واستخدم في الأبيات رقم ( ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ) ثنائيات ( تصيب / تخطئ ، تخفي / تعلم ، اليوم/الأمس ، علم / عم ) على الترتيب وذلك في إطار الحكمة .

ومن أمثلة الثنائيات المتنوعة في قصيدة زهير ، قريش/جرهم ، عبس/نيان ، مال/معروف ، الأحلاف/نيان ، قفيز/درهم . والتي وردت في الأبيات التالية :-

١٧- فاقسمت بالبيت الذي طاف حوله	رجال بنوه من قريش وجرهم
١٩- تداركتما عبساً ونيان بعد ما	تفانوا ويقوا بينهم عطر منثم
٢٠- وقد قلتما إن نذرك أسلم واسعاً	بمال ومعروف من القول نسلم
٢٦- ألا أبلغ الأحلاف عنِّي رسالة	ونيان هل أقسمتم كل مفسم
٣٣- فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها	فري بالعراق من قفيز ودرهم

وبلاحظ على هذا النوع من الثنائيات أن الشاعر قد أراد تحديد أمر معين من خلال استعمالها ، ففي البيت رقم ( ١٧ ) استخدم الشاعر ثنائية ( قريش / جرهم ) ، ليحدد هاتين القبيلتين . وكذلك في البيت رقم ( ١٩ ) استخدم الشاعر ثنائية ( عبساً / نيان ) ، ليحدد القبيلتين المتنازعتين ، وفي البيت رقم ( ٢٠ ) استخدم الشاعر ثنائية ( مال / معروف ) ليحدد وسائل تحقيق السلام بين القبيلتين ، وكذلك في البيت رقم ( ٢٦ ) أفادت ثنائية ( الأحلاف / نيان ) أن هذه القبيلة الأخيرة غير الأحلاف ،



في البيت رقم ( ٣٣ ) أفادت ثنائية ( قفيز / درهم ) ، والتي استخدمها الشاعر على قبيل السخرية أفادت هذه الثنائية أن للحرب أضراراً ، وأضرارها يتراكم بعضها فوق بعض .

ومن أمثلة الثنائيات المتلفة ما ورد في المعلقة مثل قول الشاعر :-

عقوق / مائم ، ذو الضغن / الجارم الجاني ، السلاح / الدم ، تبغ / ينلنه ، يستغن / ينم ، والتي وردت في الأبيات التالية :-

٢١- فَأَصْبَحْتُهَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوَاطِنٍ	بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عَقُوقٍ وَمَائِمٍ
٣٥- كِرَامٍ فَلَا تُؤْضِغُنِ يَدْرِكَ تَبْلَسُهُ	وَلَا الْجَارِمُ الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمٍ
٣٦- رَعَوْا ظِمَامَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا	غِمَاراً تَصِيلُ بِالسَّلَاحِ وَبِالسِّمِّ
٤٩- وَمَنْ يَبْغِ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ يَنْلَنَهُ	وَلَوْ رَأَى أَنْ يَرْقَى السَّمَاءَ بِمُسْلَمٍ
٥٠- وَمَنْ يَكُ ذَا قَضَلٍ فَيُخَلِّ بِفَضْلِهِ	عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَقْنَنَّ عَنْهُ وَيُنْعَمَ

ويلاحظ على هذه الثنائيات أن الشاعر قد استخدمها تارة للتأكيد ، والاتساع في المعنى ، ومن أمثلته ما ورد ونصد منه الشاعر تأكيد المعنى ، الثنائية التي وردت في البيت رقم ( ٢١ ) وهي قول الشاعر ( عقوق / مائم ) ، فالعقوق مائم ، وبعبارة المنطقة كل عقوق مائم ، وليس كل مائم عقوق ، فالشاعر انتقل من الخاص إلى العام ، وذلك ليؤكد للمتلقى أن هذين ( العظيمين ) لا يرتكبان إثماً من الأثام ، سواء كان هذا الإثم عقوقاً أو غيره وهي محاولة لتأكيد طهارة ونقاء هذين السيدين .

وفي البيت رقم ( ٤٩ ) استخدم الشاعر ثنائية ( يبغ / ينلنه ) ، وذلك لتأكيد معنى أن من تعرض للرمح نالته ، ولا يقال هاهنا إنه قد أجرى القول مجرى الشرط ، فالشاعر قد استخدم أداة الشرط وربط بين تحقق الفعل وتحقيق الجواب ، وكذلك الثنائية التي وردت في البيت رقم ( ٥٠ ) وهي قول الشاعر ( يستغن / ينم ) ، وقد أراد الشاعر أن يؤكد عملية الاستغناء عن البخل بوقوعه في دائرة الذم .

ومن أمثلة ما أورده الشاعر بغرض الاتساع في المعنى تلك الثنائية التي وردت في البيت رقم ( ٣٥ ) وهي ثنائية : ( ذو الضغن / الجارم الجاني ) ، ورغم وجود علاقة وثيقة بين الضغينة والجريمة ، إلا أنه لا يمكن القول بأن كل ذي ضغن جارم جان ، ولا كل جارم جان ذو ضغن ، وقد أورد الشاعر هذه الثنائية للاتساع في معنى أرادته وقصد إليه ، وكذلك ما ورد في البيت رقم ( ٣٦ ) وهي قوله : السلاح / الدم . وأيضاً رغم وجود علاقة وثيقة بين السلاح والدم ، إلا أن هناك تغييراً بين السلاح والدم ، وهذا أيضاً من قبيل الاتساع في المعنى .

الصورة التي رسمها زهير في المقطع الأخير من قصيدته جمعت بين الحكمة والمديح ووصف الحرب ، والأمور الثلاثة تصب في اتجاه واحد ، فالحكمة تستوجب المديح ، ووصف الحرب لإظهار وإبراز عظمة صنيع السيدين ، وقد جمع الشاعر لهذه الصورة اللون والحركة والصوت ، فمن العناصر

الدالة على اللون قوله : الدم / أحمر ، الليلي / بالدم / كلاً / دم ، ومن عناصر الصوت قوله : أقسمت / قلتما / أبلغ / أقسمت / مقسم / لا تكتمن / الشتم / يشتم ، ومن عناصر الحركة قوله : طاف / تبعثوها / يلقي / سلم / يسترحل / يضرس / يوطأ .

وقد استعان على رسم هذه الصورة الكلية بصور جزئية كالتشبيه في قوله :

فَتَعَرَّكُمُ عَرَّكَ الرَّحْدُ - بِتَقَالِهَا  
فَتُنَجِّ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامَ كُلِّهِمْ  
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرُضِعُ فَتَنْقَطُمِ

والكناية في قوله :-

- على كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ
- وَلَمْ يُهْرِقُوا بَيْنَهُمْ مِلءَ مَحْجَمٍ
- وَمَنْ لَا يَزُلْ يَسْتَرْحِلُ النَّاسُ نَفْسَهُ
- تَقَانُوا وَبَقُوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ
- لَدَى أَسَدٍ شَاكِي الْبَنَانِ

والاستعارة في قوله :-

- إِنَّ نُجْرَكَ السَّلَامِ
- فَتَغْلِبُ لَكُمُ
- وَمَنْ يَسْتَبِحُ كَنْزاً مِنَ الْمَجْدِ
- تَسِيلُ بِالسَّيْلِ

من خلال العرض السابق يمكن حصر السمات الخاصة بالصورة عند زهير بن أبي سلمى في النقاط الآتية :-

- ١- عدم وقوفه على الأطلال باكياً ، ولعل هذا يتفق مع السمات العام لشخصية زهير التي يغلب عليها الوقار ، كما يتفق من ناحية أخرى مع ما صاغه زهير من أبيات يتحدث فيها عن الحكمة ، لقد أراد أن يرتدي ثوب الحكيم الوقور ، فمنعه ذلك من البكاء على أطلال محببته الدارسة .
- ٢- السمة الثانية عند زهير هي استدعاؤه للون الدم ، ولعل هذا أيضاً يناسب الجو العام للقصيدة ، فزهير يتحدث عن حرب مستعرة ، ويمدح من أخذ نيران هذه الحرب .
- ٣- السمة الثالثة عند زهير تظهر من خلال اعتماده على الثنائيات ، ولقد استخدم زهير ثلاثة أنواع من الثنائيات - كما ظهر من خلال الصفحات السابقة - النوع الأول منها وهو الثنائيات المتضادة ، حيث يقف طرفاها كل في مقابل الآخر . النوع الثاني وهو الثنائيات المتنوعة ، وهي تلك التي استخدمها للتساع في المعنى تارة ، ولغير ذلك تارة أخرى . النوع الثالث وهي الثنائيات المتوافقة وهي التي يكمل طرفاها كل منهما الآخر .

- ٤- السمة الرابعة عند زهير وهي القلة النسبية للصور ، ولعل الحديث عن الحكمة كان له دور في ذلك ، فالحكيم يريد لفكرته أن تكون واضحة جلية لا لبس فيها ولا غموض من ناحية ، كما يريد لحديثه أن يكون مباشراً من ناحية أخرى .

#### (٤) التحليل البياني لعنزة بن شداد :-

الصورة الأساسية السوداء القائمة ، التي تظهر عجز صاحبها وعدم قدرته على تحقيق الأمل ، هي الصورة المسيطرة على قصيدة عنزة بن شداد ، ولقد قصد الشاعر إلى رسم هذه الصورة منذ اللحظة الأولى التي ثارت فيها ثورة الشعر لديه وشرع في إنشاد قصيدته .

هذه القائمة التي تملأ جنبات الصورة ظهرت من خلال استخدام الشاعر للألفاظ ، والتركيب ، ثم في رسم الصورة الموحية والمعبرة ، فمنذ تلجع الشاعر عندما وقف على الأطلال بدأ يظهر عليه الإعياء ، والياس ففي مقطع الأطلال ، تظهر قائمة الصورة في قوله ( أعيالك رسم الدار لم يتكلم ) وهذا الإعياء الذي صاحب الشاعر منذ البيت الثاني من القصيدة وحتى آخرها ، ثم يجيب عن هذا بقوله حتى تكلم كالأصم الأعجم ؛ فالشاعر لم ينف الكلام عن تلك الرسوم بل أثبت أنها تتكلم في قوله ( حتى تكلم ) ولكنه كلام الأصم ، وارتباط الصمم بالكم معروف ، وهذا قول لييد (صمماً خوالد ما يبين كلامها) ثم بقوله ( حتى تكلم كالأصم الأعجم ) هو أصم وفي كلامه عجمة ، والأصم غير مستعد للتلقي منذ البدء ، والأعجم غير قادر على إفهام المجتمع المحيط به ، إذن فما قيمة هذا الكلام ؟ إنها الخطوة الأولى على طريق اليأس ، تلتها خطوات آخر ، ففي البيت التالي لهذا البيت مباشرة يقول الشاعر :-

٣- ولقد حبست بها طويلاً ناقتي  
أشكوا إلى سفع رواقك جثم

هناك الإعياء ، وهنا الحبس ، ثم هذا الفاصل الطويل بين الفعل والفاعل من ناحية ( حبست ) وبين المفعول به ( ناقتي ) ، ثم دلالة كلمة طويل التي هي ضمن هذا الفاصل . فهل حبس ناقتة ؟ أم أنه هو المحبوس ؟ وإذا كان الحبس هو تقييد الحرية الفرد ، فإن عنزة قد فقد حريته منذ أمد بعيد ، بل إنه جاء إلى الدنيا مسلوب الحرية ، فالشاعر محبوس فعلاً ؛ يبدأ الشطر الثاني من البيت بقوله ( أشكوا ) يشكوا من ؟؟ ويشكوا لمن ؟ وما موضوع الشكوى ؟ فإذا ما تذكرنا أن إعراب جملة ( أشكوا ) حال ، صاحبها التاء في ( حبست ) العائدة على عنزة ، والحبس طويل ( حبست بها طويلاً ) ولأنه مسلوب الحرية منذ أمد بعيد ، فالشاعر إذن يشكو منذ أمد بعيد إلى سفع ، إلى أحجار ، وأية أحجار ؛ إنها أحجار الموقد التي اسودت من جراء الإكتواء بالنار . لقد اكتوى عنزة بنيران الرق ، ونيران العجز ، فراح يشكو إلى تلك الأحجار التي اكتوت بالنيران كما لكتوى هو بها . كالغريق الذي يحاول أن يتمسك بأي شيء ، يحاول عنزة فيقول :-

٤- يادار عبله بالجواء تكلمي  
وعمي صباحاً دار عبله واسلمي

إنه يحاول أن يستنطق هذه الديار ، ولنتأمل قوله ( بالجواء ) ثم هذا الدعاء عمي . اسلمي . .... لقد تطور تعبير الشاعر عن الحبس إلى قوله ( فوقفت ) في قوله :-



## ٦- فوقت فيها ناقتي وكأنها فدن لأقضي حاجة المتلوم

قد يكرر الوقف بمعنى الحبس ، لكن هل كان هذا مقصد الشاعر ؟ أم تطور في التعبير له دلالة ؟. بالتأكيد هو كذلك ، فالشاعر يحلم بالهروب من الحبس ، والخروج منه ، الحبس بكل أنواعه ، فأسعفته كلمة ( وقت ) هذه ، لتعبر عن حلمه من ناحية ولتتوافق مع كلمة ( حبست ) السابقة من ناحية أخرى ، ويلاحظ أن الشاعر قد استغنى عن كلمة ( طويلاً ) ها هنا ، واستعمل ( في ) الظرفية بدلاً من ( الباء ) ، وإن تقارب المعنيان .

( فوقت فيها ناقتي وكأنها فدن ) ، لقد تطور التعبير ليلتئم الحلم والأمل الذي يتطلع إليه الشاعر ، لقد أصبحت الأحجار الـ ( سنج رواكد جثم ) أصبحت هذه قصراً !! لأقضي حاجة المتلوم ، فما حاجتك أيها الشاعر ؟ حاجته لا يستطيع التعبير فيهرب في البيت التالي مباشرة إذ يقول :-

## ٧- وتحل عيلة بالجواء وأهلما بالحسرن فالصماء فالمتلوم

واستيقظ شاعرنا على حقيقة مفزعة عبر عنها بقوله :-

## ٩- حلت بارض الزائرین فاصبحت عسراً على طلائك ابنة مخرم

ولم يستطع الفارس المغوار إلا أن يحيي هذه الديار وتلك الأطلال بعد أن تقدم لها بالدعاء سابقاً فقال :-

## ٨- حيت من طلل تقائم عهد أقوى وأقرب بعد أم الهيثم

هذه هي الصورة الكئيبة الحزينة التي بدت واضحة جلية في مقطع الأطلال ، والتي ظهرت من خلال هذا العرض السريع .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة وغيرها ، فمن أمثلة التشبيه قول الشاعر ( حتى تكلم كالأصم الأعجم ) ، إذ شبه كلام الأطلال ، بكلام الأصم والأعجم . فكلاهما يتكلم ، ولا يفهم عامة الناس هذا الكلام ، يفهمه العارفون لأصوله ، الفاهمون دلالات شفرات هذا الكلام .

نعم هناك كلام للأصم يفهمه بعض الناس ، وهناك كلام للأعجم يفهمه أيضاً بعض الناس ، بل هو متصور على من لهم علاقة بهذه الرسوم ، وهذه الشفرات ، وتلك اللغة .

ومن أمثلة التشبيه أيضاً تشبيه الناقة بالقصر ، وفي قوله ( وكأنها فدن ) ، وقالوا إن وجه الشبه هنا هو الضخامة ، فضخامة الناقة تشبه ضخامة القصر . ويمكن أن يضاف إلى الضخامة هذه الفخامة أيضاً ، إلا أن التشبيه له مغزى آخر ، إذ يعبر عن حلم الشاعر في قصر يجمعه بمن أحب ، قد



يكون هذا القصر كوخاً ، وقد يكون هوبجاً ، وقد يكون في الطل والعراء ، إلا أنه بالنسبة للشاعر قصر منيف ، إنه حلم الشاعر .

كما استعان بالكناية في البيت الأول من أبيات القصيدة ، وهو :-  
هل غادر الشعراء من مترجِّم      أم هل عرفت الدارَ بعد توهم

إذ يكتفي عن ندرة المعاني التي تركها السابق لللاحق ، أو بمعنى أدق يكتفي عن أن السابق لم يترك لللاحق شيئاً يمكن أن يتحدث فيه ، فالشعراء الأقدمون قد طرّقوا كل الأبواب ، وطرّحوا كل المعاني ، فليس هناك جديد يمكن أن يقال . ولهذه الكناية منلول خاص يرتبط بالصورة العامة في المقطع وفي القصيدة كلها ، إذ تومئ إلى عجز الشاعر ، وإلى يأسه في أن واحد . كما كنى عن حراس عبلة بالأسود في قوله ( حلت بأرض الزائرين ) ، وهذه الكناية دليل على عجز الشاعر عن الوصول إلى من أحبها .

ولجأ الشاعر إلى الاستعارة كصورة جزئية أخرى ، تتعاون مع أخواتها في توضيح الصورة الكلية في المقطع ، ثم في القصيدة كلها ومن أمثلة الاستعارة قوله :-

- أعيانك رسمُ الدارِ لم يتكلم  
- أشكو إلى سفعٍ رواكد جثم

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر للاكتفاف ، وذلك في قوله :-

- يا دارَ عبلة بالجِواء تكلمي      وعمي صباحاً دارَ عبلة واسلمي

بأسلوب النداء الدال على الخطاب ثم يلتفت في البيت التالي ويقول :-

- دار لانسٍ غضيفٍ طرفها      طوع العناق لذينة المتبسم

وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة أيضاً بالدال على اللون والصوت والحركة ، فالصوت في قوله ( يتكلم - لم يتكلم - أشكو - تكلمي ) ، والحركة في قوله ( غادر - حبست - وقفت ) ، واللون في قوله ( سفع ..... إلى غير ذلك ) .

%%

صورة المحب العجز هي الصورة المسيطرة على مقطع الغزل والذي يبدأ من البيت العاشر وحتى البيت الخامس والعشرين ، ويبدأ الشاعر هذا المقطع بقوله ( علقها عرضاً ) ، وكأنه يعتذر لمتلقيه عن هذا الحب الذي اعترضه من غير أن يطلبه ، ثم يقول ( وأقتل قومها ) فهو يستتكر أن يشب

قتال بينه وبين قومها ، فهذا من وجهة نظره - كما يتوجه به إلى عبلة - ( زعماً لعمر أيبك ليس بمزعم ) ، وعندما يريد أم يهمس في أذناها يقول :-

١١- ولقد نزلت فلا تظنيَّ غيره  
مني بمنزلة المحبِّ المكرم

ثم يسارع بالاعتذار عن هذا الاعتراف ، فهو عاجز عن تحقيق أبجديات هذا الحب ، وهو اللقاء ، فيصرخ قائلاً :-

١٢- كيف المزارُ وقد تربَّع أهلها  
١٣- إن كنتِ أزمعتِ الفراق فإِنما  
١٤- ما راعني إلا حمولةُ أهلها  
١٥- فيها اثنتان وأربعون حلوبةً  
بعينَ زَيْنٍ وأهلنا بالغِلَمِ  
زُمتِ رِكابكم بليلِ مظلَمِ  
وسط الدِّيار تَسفُّ حبَّ الخُمخمِ  
سُوداً كخافيةِ الغرابِ الأسحمِ

هذا هو كل ما استطاع أن يفعله العاشق العاجز ، يصف وهو غير قادر على تحقيق الرؤية الصادقة والصحيحة ، لأن ظلمة الليل داجنة ، وظلمة الرجل كخافية الغراب الأسحم ، فهو يصف وهو غير قادر على التحقق من الأشياء ، إنه يصف أحاسيسه .

لقد تحدث الشاعر في مقطع الأطلال عن الإعياء والحبس ، وما هنا يتحدث عن الروح والهلع ، ( ما راعني إلا حمولة أهلها ) ، فماذا صنع تجاه هذا الروح الذي فاجأه ، وقف ليعد الأشباح ، أشباح النوق ، إنها اثنتان وأربعون حلوبة ، ماذا أضاف هذا الرقم ، لا شيء ، إنها صورة من صور عجز الشاعر وهو غير قادر على الفعل ، فأراد أن يصرف إنتباه المتلقي إلى هذا العدد .

فجأة يتذكر الشاعر أنه يتغزل ، وأنه يجب أن يتحدث عن المحبوبة وجمالها ، خلقها وخلقها ، لكنه يعجز عن هذا أيضاً ويتحدث عن فمها الذي يأسره ، ولأمر ما اختار الشاعر لفظة ( تستيك ) ثم يتحدث عن عينيها إذ يقول :-

١٦- إذ تستيكِ بذي غروب واضح  
١٧- وكأنما نظرتِ بعينيَّ شابين  
١٨- وكأنَّ فارةً تاجر بَقِيمَة  
١٩- أو روضةً أنفأ تَضَمَّنَ نبتَها  
٢٠- جادتِ عليها كلُّ عينٍ ثرةً  
٢١- سحاً وتسكاباً فكلُّ عَشِيَّةٍ  
عذب مَقْبلةً لذيذِ المطعمِ  
رَشاً من الغزلانِ ليس يتوأم  
سبقتِ عوارضها إليك من الفمِ  
غَيْثٌ قليلُ الدَّمَنِ ليس بمَعْلَمِ  
فتركنَ كل حديقَةٍ كالدرهمِ  
يجري عليها الماءُ لم يتصرمِ

ويعد الحديث عن الفم والعينين بأخذ الشاعر متلقيه إلى أمور جانبية ، لا تنصب مباشرة على المحبوبة ، ولا على صفاتها ، لقد وقف الشاعر فوصف وصفاً سريعاً الفم والعينين ورائحتها الطيبة ، وهي أمور ظاهرة لكل من يراها ، وكأنه لا شيء بينه وبين من أحبها إلا هذه الأمور المتاحة لكل الناس .

مرة أخرى يتذكر الشاعر أنه في مقام الغزل ولابد من الحديث عن المحبوبة فيقول :-

٢٤- تَمْسِي وَتَصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حُشِيَّةٍ      وَأَيُّتُ فَوْقَ سِرَاقَةِ أَدْهَمِ مُلْجَمٍ  
٢٥- وَحُشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عِبلِ الشَّوَى      نَهْزُ مَرَاكِلَهُ نَيْلِ الْمَخْرَمِ

لكنه لا يجرأ على الحديث المباشر ، ولا يتوجه إليها بخطاب ، ولا يصف المحبوبة ، بل يصف فراشها فقط ( تمسي وتصبح فوق ظهر حشية ) ، ثم يتحدث عن نفسه وعن فراشه ، ولا يستطيع أن يذكر اسمها فيشير إليه عبر حديثه عن الحصان ( وحشيتي سرج على عبل الشوى ) ، لا يخالطني أدنى شك في أن الشاعر يتحدث حديث العاجز .

لقد سيطر اللون الأسود على هذه الصورة ، وقد ظهر هذا في المواضع الآتية :-

- (١) زُمْتُ رِكَابَكُمْ بَلِيلِ مَظْلَمٍ .
- (٢) تَسْفُ حَبَّ الْخَمِجِمْ .
- (٣) سُوداً كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ .
- (٤) ... عَشِيَّةٌ .
- (٥) لَنَعَمِ مُلْجَمٍ .

وندر في هذا المقطع استخدام ما يدل على اللون الأبيض في مثل قوله ( غروب واضح ) . واستخدم الشاعر الصوت في رسم هذه الصورة وذلك مثل :-

- (١) غَرْدَا كَفَعَلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنَّمِ
- (٢) هَزْجَا / يَحُكُّ نَرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ
- (٣) قَدَحَ الْمِكْبِ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْنَمِ

كما استخدم الحركة في مثل قوله :-

- (١) سَحَا وَتَسْكَابَا فُكْلٌ عَشِيَّةٍ .
- (٢) يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ .
- (٣) وَخَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِيَارِحِ .

كما استعان الشاعر بالصور الجزئية في توضيح معالم الصورة ، فقد استعان بالتشبيه في قوله :-

١- فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حَلْوِيَّةً      سُوداً كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ

وإذا كان الشاعر قد أسبغ على الحلوبة صفة السواد ، لأنه ما كان للحلب فالسواد فيه أيهى<sup>(١)</sup> ، إلا أنه يلاحظ على هذا التشبيه الأمور التالية :-

( أ ) تراكم السواد بعضه فوق بعض ، فالحلوبة سوداء ، كخافية الغراب ، والخافية سوداء ، إلا أنه غراب أيضاً شديد السواد .

(ب) إقحام الغراب في هذا المجال ، ولعل هذا ينكرنا ببيت النابغة للشهير :-

رَعَمَ الْغُرَابُ بَانَ رَحَلَتَا غَدَاً      وَيَالِ الْخَبَرَاتِ الْغَدَاةُ الْأَسْوَدُ<sup>(٢)</sup>

فالعرب ( كانوا يتطيرون به ويسموه حاتماً لأنه يحتم عندهم الفراق )<sup>(٣)</sup> ، فإقحام الغراب إذن متصود ، وهو نذير شؤم ، وحتى اليوم الناس في ريف مصر يتشاممون منه .

٢- فتركن كل حقيقة كالدرهم ، وذلك في الاستدارة .

٣- وَخَلَا الذُّهَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ      غَرْدًا كَفَعَلَ الشَّارِبُ الْمُتَرْتَمُ

واستعان أيضاً بالتشبيه التمثيلي في قوله :-

١- وَكَأَنَّمَا نَظَرْتُ بِعَيْنِي مَبَادِنَ      رِشًا مِنَ الْغَزْلَانِ لَيْسَ بِتَوَامٍ  
٢- وَكَأَنَّ فَاةً تَأْجِرُ بِقِسِيمَةٍ      سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْقَمِ

ومن التشبيه أيضاً قوله :-

- مَرْجَاً يَحُلُّهُ نَرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ      قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْنَمِ

واستعان بالكناية في قوله :-

- إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي حُرُوبٍ وَاضِحٍ      عَذِبٍ مُقْبِلَةٍ لِنَيْدِ الْمُطْعَمِ  
- ( تُمْسِي وَتُصْبِحُ فَرِيقَ ظَهْرٍ حَشِيَّةٍ )

كناية عن أنها منعمة ، موطاة لها الفرش والحشايا .

واستخدم الاستعارة في قوله ( تستيك )

وهكذا فقد حشد الشاعر لرسم صورته اللون والصوت والحركة ، كما استعان بالصور الجزئية

كالاستعارة والكناية والتشبيه .

<sup>(١)</sup> ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجماليات - ص ٣٠٦ .

<sup>(٢)</sup> ديوان النابغة - ص ٨٩ .

<sup>(٣)</sup> ديوان النابغة - ص ٨٩ .



استغرقت صورة الناقة في قصيدة عنتره ثلاثة عشر بيتاً ، صور فيها الشاعر ناقته صلبة قوية  
 مسرعة ، ومن علامات نشاطها أنها قادرة على السير ليلاً ، وتصبح رغم هذا السرى ( خطارة ) ،  
 تخطر بنهبها كدليل على نشاطها وحيويتها ، إنها ناقة تتحمل مشاق السفر ووعورة الطريق ، بلا كلال  
 ولا ملل ، هذه هي الصورة المسيطرة في مقطع الناقة ، صورة الناقة التي تتصف بالسرعة والقوة  
 والصلابة ، وهذا قول الشاعر :-

٢٧- خطارة يحب السرى مواره  
 تطس الأكام بذات خف ميثم

ولقد اشتملت هذه الصورة التي رسمها الشاعر لناقته على عناصر الصوت واللون والحركة ، فما يدل  
 على الحركة قول الشاعر :-

٢٧- خطارة يحب السرى مواره  
 تطس الأكام بذات خف ميثم

إنها ناقة نشيطة رغم سراها بالليل ، إنها تضرب الأكام بخفها شديداً ، فهي صلبة قوية ، ونشيطة  
 في نفس الوقت .

ومما يدل على الحركة أيضاً قول الشاعر :-

٢٩- تأوي له قلس النعام كما أوت  
 ٣٠- يتبعن قلة رأسه وكأنه  
 ٣٥- أبقي لها طول السفار مفرمداً  
 ٣٦- بركت على ماء الرذاع كأنما  
 ٣٨- ينباع من يفري غصوب جصرة  
 حرق يمانية لأعجم طمطم  
 خرج على نعش لهن مخيم  
 سندا ومثل دعائم المتخيم  
 بركت على قصيب أجش مهضم  
 زيافة مثل الفيسق المكدم

فالألفاظ مثل ( تأوي - أوى - يتبعن - السفار - بركت - ينباع - زيافة ) كلها ألفاظ دالة على الحركة ،  
 وكثرة عدد هذه الألفاظ يدل على أن الشاعر يريد أن يؤكد على هذه الصفة .

ومما يدل على اللون في هذه الصورة قول الشاعر :-

٣١- صعل يعود بذى العشرة بيضة  
 ٣٧- وكان رباً أو كحلاً معقداً  
 كالعبد ذي القرو الطويل الأصلم  
 حس الوقود به جوانب قمقم

وأما ما يدل على الصوت فقد ورد في قوله :- ٢٩- حرق يمانية لأعجم طمطم .

وقد استخدم الشاعر بعض الصور الجزئية واستعان بها على توضيح هذه الصورة الكلية ، ومن  
 الصور الجزئية التي استخدمها الشاعر التشبيه وذلك في مثل قول الشاعر :-

٢٩- تَأْوِي لَهُ قُلُوصَ النِّعَامِ كَمَا أَوْتِ  
٣٠- يَتَّبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ  
٣١- صَعَلٌ يَعُودُ بِذِي الْعُشَيْرَةِ بِيضُهُ  
٣٧- وَكَانَ رِبَاً أَوْ كُحَيْلاً مُعَقِّداً  
حَزَقَ يَمَانِيَةً لِأَعْجَمَ طِمِيطِمِ  
حَرَجٌّ عَلَى نَعِيشٍ لِهِنٍ مُخْبِثِمِ  
كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرِّو الطَّرِيلِ الْأَصْلَمِ  
حَبَشَ الْوَقُودُ بِهِ جَوَانِبَ قُفُومِ

ويلاحظ على هذه التشبيهات غلبة اللون الأسود ، وكان الشاعر لا يريد أن يفارق السواد ، وكيف يفارقه ، وهو عبد أسود ، إن الأحساس بالرق يسيطر على فكرة الشاعر ومشاعره ، ويفجأ به المتلقي بين الحين والآخر ، ففي البيت التاسع والعشرين يشبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبيس ، وقُلُوصَ النِّعَامِ بِإِيلِ يَمَانِيَةٍ ، لأن السواد في إيل اليمانيين أكثر<sup>(١)</sup> ، وفي البيت الحادي والثلاثين شبه الظليم بالعبد ، والعبد عند العرب معروف بأنه أسود ، وفي البيت السابع والثلاثين يقول (وكان ريباً أو كحَيْلاً) والكحيل القطران ، والقطران أسود اللون . فاللون الأسود إذن هو اللون المسيطر على هذه التشبيهات لعل سبب الحديث عنها ، واستعان بالكناية في قوله :-

خَطَارَةٌ غَبَّ السَّرَى مَوَارَةً  
تَطِيسُ الْأَكَامَ بِذَاتِ خُفٍّ مِثْمَ

إذ كني عن نشاطها بقوله (خطارة غب السرى) ، وكنى عن صلابتها بقوله (تطيس الأكام بذات خف ميثم) ، كما كنى عن الظلم بقوله (بتريب بين المنسمين مسلم) . وكنى عن الراعي الحبشي الأسود بقوله (أعجم طمطم) ، كما استخدم المجاز في قوله (يتبعن قلة رأسه) وإنما أراد يتبعنه ، إذ أطلق الجزء وأراد الكل.

ثمة تعليق على مقطع الناقة لابد منه ، إذ بدأ هذا المقطع بقوله :-

٢٦- هَلْ تَبْلُغُنِي دَارَهَا شَدِينَةً  
لُعِنْتَ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصْرَمَ

والتفسير الذي يقدمه النقاد لهذا البيت يوضح أن هذا الدعاء ، وهذا الوصف ، شرط لتكون أقوى وأسمى وأصبر على معاناة شدائد الأسفار ، لأن كثرة الحمل والولادة تكسبها ضعفاً وهزالاً ، لكن السؤال يظل قائماً ، والإجابة عليه مازالت متجلجة ، فالمفروض أن الشاعر يدعو للناقة التي تبلغه دار عبلة ، لا يدعو عليها ، ندعوتها عليها تحمل في طياتها كرهه وبغضه ، فلماذا.. إذا كانت سوف تنقله إلى ديار الأحبة...؟

فهل كان عنثرة يخشى ويرجو لقاء عبلة في آن واحد ، يخشى هذا اللقاء لأنه لقاء غير متكافئ ، ينكره بعبوديته وفقد حريته ، يضعه رجلاً لوجه أمام الحقيقة المرة الأليمة التي يعاني منها ، حقيقة الرق في مجتمع السادة والعبيد .

<sup>(١)</sup> الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١١٦ .

كما تجدر الإشارة إلى قول الشاعر :-

٣٣- وَكَأَنَّمَا يَنَاقَى بِجَانِبِ دَفْهَى الْوَحْشِيِّ  
٣٤- هَرَجَانِيْبٌ كَلَمَاعَطَقَتْ لَهْ

من هَزَجٍ الْعَشِيِّ مُؤُومٍ  
غَضَبِي أَنْقَاها بِالْيَتَيْنِ وَبِالْفَمِ

هذان البيتان يصوران مناوشة بين الناقة وهر جنيب ، إذ يأتيها هذا الهر من الجهة غير المألوفة ، والتي لا تستخدم في الركوب ، والتي كنى عنها الشاعر بقوله ( بجانب دفها الوحشي ) ، ويأتيها الهر من هذه الناحية ويخدشها ، وكلما انصرفت الناقة غضبي لتعثره استقبلها بالخدش بيده والعض بفمه ؛ إذ كلما أمالت رأسها إليه زادها خدشاً وعضاً !!..

فمن هذا الهر ؟ ومن تلك الناقة ؟

ما الهر إلا عنترة الذي جاء من الناحية الوحشية غير المألوفة ، والتي لا تستعمل في الركوب ، وما الناقة إلا عيلة ، التي تأنس بوجوده في جوارها ، وتأبى مناوشاته وخدشه لكبريائها وكبرياء أبيها .

%%

أطول مقاطع المعلقة مقطع الفخر ، إذ استغرق واحداً وخمسين بيتاً ، إنها لوحة متكاملة اشتملت على عدة لقطات ، تبدأ اللوحة ، أو اللقطة الأولى بقول الشاعر :-

٣٩- إِنْ تَغْدِفِي دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي  
طَبُّ بِأَخِذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْتَمِ

ولقد أغدفت دونه القناع ، وتأبت عليه ورفضته الوضع الاجتماعي ، وسوف يثبت عبر الأبيات التالية أنه ( طب بأخذ الفارس المستلم ) .

لقد لخص هذا البيت القصيدة كلها ، صور طبيعة العلاقة بين الشاعر ومن أدعى أنها محبوبته ، إنها علاقة دونها حجاب وقناع ، ولم يستطع الوصول إليها لوجود هذا الحائل الذي أطلق عليه القناع ، ويلاحظ أن المخاطبة هي التي أوجبت هذا القناع ( إن تغدفي دوني القناع ) .

يعرض الشاعر لهذه اللوحة - لوحة الفخر - من خلال عدة لقطات جزئية ، اللقطة الأولى استغرقت ستة أبيات ، ويقول فيها الشاعر :-

٤٠- أَتَنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي  
٤١- فَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِإِسْلٍ  
٤٢- وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا  
٤٣- بِزَجَاجَةٍ صَفَرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ

سَهَّلْتُ لِي خَالَفَتِي إِذَا لَمْ أَظْلَمِ  
مُرٌّ مَذَاقُهُ كَطَعُومِ الْعَلَقِمِ  
رَكَدَ الْهَوَاجِرُ . بِالْمَشْرِوفِ الْمَعْلَمِ  
قَرَنْتِ بَازِهرَهَا فِي الشَّمَالِ مَفْسُومِ

٤٤- فإذا شربت فإتني مستهلكه  
مالي وعرضي والفر لسم يكلّم  
٤٥- وإذا صحوّت فما أقصر عن ندي  
وكما علمت فتمائلي وتكرمي

وهذه هي اللقطة الأولى ، يطلب الشاعر ممن يخاطبها بأن تنثي عليه ، وتذكر بعض صفته التي يفاخر بها الناس ، ومن هذه الصفات :-

- (١) أنه سهل سمح هين لين إذا لم يظلم .
- (٢) إذا وقع عليه ظلم ، فسوف ينال ظالمه جزاء هذا الظلم .
- (٣) إنه شرب الخمر، ومع شربه لها لا يفقد صوابه ، فقط يفقد ماله .
- (٤) إنه كريم ولا يقصر في هذا الجانب .

لقد اشتملت هذه اللقطة على صورة لرجل جمع بين الشجاعة والوداعة وشرب الخمر وإكرام الضيف ، وفي سائر اللقطات الأخرى ركز الشاعر على عنصر واحد من عناصر هذه اللقطة ، وهو عنصر الشجاعة .

\*\*\*\*\*

استغرقت اللقطة الثانية بيتين من القصيدة هما قول الشاعر :-

٤٦- وحليل غانية تركت مجدلاً  
تمكو فريضته كشدق الأعلم  
٤٧- سبقت يداي له يعاجل طعنة  
ورشاش نافذة كلون العنعم

وبلغت النظر أن الشاعر يتحدث عن قتله لرجل قال عنه إنه ( حليل غانية ) ، فلماذا ؟ هل هذه رسالة تهديد موجهة إلى عيلة تنقلها إلى حليلها ؟ أم أن هذا أحد أحلام الشاعر ؟ إذ يحلم بأنه سوف يقتل حليل غانية ، والغانية عيلة ، فهو يحلم بأنه سوف يقتل حليلها .

بعد هذا التهديد ، يضع الشاعر ملامح اللقطة الثالثة ، والتي تظهر شجاعة الشاعر ليتسوق هذا مع التهديد السابق ، ويظهر مدى تعلقه بعيلة ومكانتها عنده من ناحية أخرى ، وهذا أيضاً يتفق مع فكرة التهديد ، إنه يهدد بقتل حليلها أو يحلم بذلك ، في الوقت الذي يظهر مكانتها في قلبه ، إذ يقول الشاعر في هذه اللقطة :-

٤٨- هلا سألت الخيل يا ابنه مالك  
إن كنت جاهلة بما لم تعلمي  
٤٩- إذ لا أزال على رحالة سابع  
نهد تعاورة الكمأة مكلم  
٥٠- طوراً يجرد للطعان ونارة  
ياوي إلى حصد القسي عزمم  
٥١- يخبرك من شهد الواقعة أنني  
أعشى الوغى وأعف عند المغنم  
٥٢- ولقد تكرر لك والرمان راحل  
منى ويبض الهند تقطر من نسي  
٥٣- فوددت ثقيل السيوب لأنها  
لمعت كبارق ثغرك المتبسّم



يؤكد الشاعر فكرة التهديد أو الحلم وذلك في البيت الأول من هذه اللقطة :-

٤٨- هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ بِأَبْنَةِ مَالِكٍ  
إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تُعَلِّمِي

منذ لحظات يقول ( أنثي علي بما علمت ) ويقول ( إن كنت جاهلة بما لم تعلمي ) . ولا تناقض في هذا ، فإن كانت نجهل أنه جاد في تهديده ، فلتسأل من تشاء حتى الخيل ، فكل القوم يعرفون أنه إذا قال فعل ، ثم يشرح لها دوره على ظهر جواده ، ثم يحيلها مرة أخرى على الآخرين لتقته بأنهم سوف يشهدون له:

٥١- يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِيدٍ الْوَقِيعَةِ أَنْتِي  
أَغْشَى الْوُغَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمُغْتَمِّ

وهذا خلقه وطبعه ، وأخيراً يحدثها عن مكانتها في قلبه ، إنه ترغيب وترهيب ، أو وعد ووعد ، أو إغراء وتخريف ، يقول :-

٥٢- وَلَقَدْ تَكَرَّرْتُكَ وَالرَّمَّاحُ نَوَاحِلُ  
مَنْى وَبِيضُ الْهَنْدِ تَقْطُرُ مِنْ نَمِّ

في هذا الموقف الذي ينسى الإنسان فيه الدنيا بما فيها ، يتذكر الشاعر حبيبته ، بل أكثر من هذا إنه يقول :-

٥٣- قَوْدَيْتُ تَقْيِيلَ السُّيُوفِ لِأَكْهَا  
لَمَعَتْ كِبَارِقُ ثَغْرِكَ الْمَتَبَسِّمِ

لقد فُتِلَ في تقْيِيلِ عِبلَةٍ ، قود تقْيِيلِ السُّيُوفِ التي أشبهت فَاها ١١.

\*\*\*\*\*

في اللقطة الرابعة يتحدث الشاعر عن جولة أخرى من جولاته في المعركة ، إذ يقول :-

٥٤- وَمَنْجَجُ كَرِهِ الْكَمَاءِ نِزَالِهِ  
٥٥- جَادَتْ يَدَايُ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ  
٥٦- بِرَحِيبةِ الْفَرْعَيْنِ يَهْدِي جَرَسُهَا  
٥٧- فَشَكَّكَتُ بِالرَّمْحِ الْأَصْمَ ثِيَابِهِ  
٥٨- فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَّاحِ يَنْشُنُهُ  
لَا مُمَعِّنَ هَرْباً وَلَا مُسْتَسْلِمَ  
بِمُتَقَنَّ صَنْقِ الْكُعُوبِ مَقُومَ  
بِالْذِّلِّ مُعْتَسِّ الذَّنَابِ الضَّرَمِ  
لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ  
مَا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ الْمُعْصَمِ

هذه اللقطة تطوير وتنصيل للقطعة الثانية التي ضمت البيتين رقم (٤٦، ٤٧) ، إذ جمع في هذين البيتين ما فصّله في الأبيات الخمسة .

تأتي هذه اللقطة في إطار فخر الشاعر بدوره في ميدان القتال ، وإظهار شجاعته في الحروب ، إذ يتحدث (ومنجج كره الكماء نزاله ) فنأزله الشاعر ، ووصف ما فعله به قاتلاً (جادت يداي له بعاجل طعنة ) ، وفي اللقطة الثانية استخدم الشاعر الفعل ( سبقت ) ، وهنا استخدم ( جادت ) ، إلا أن النتيجة واحدة ، هناك ( تركت مجذلاً تمكو فريسته كشدق الأعلم ) وهنا :-

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَّاحِ يَنْشُنُهُ  
مَا بَيْنَ قُلَّةِ رَأْسِهِ الْمُعْصَمِ

اللقطة الخامسة امتداد للقطعة الرابعة يواصل فيها الشاعر فخره بشجاعته فيقول :-

- ٥٩- رَمَيْتُكَ سَابِغَةً هَتَكَتُ قُرُوجَهَا  
٦٠- رِيذُ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا  
٦١- لَمَّا رَأَيْتِي قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ  
٦٢- فَطَعْنَتْهُ بِالرَّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ  
٦٣- عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارَ كَأَنَّمَا  
٦٤- بَطَلٌ كَانَ ثِيَابَهُ فِي سَرَحَةٍ  
بِالسَّيْفِ عَنْ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعَلِّمُ  
هَنَّاكَ غَالِيَاتِ التَّجَارِ مُلَوِّمُ  
أَبْدِي نَوَاجِذَهُ لَغَيْرِ قَبَسَمُ  
بِمَهْدٍ صَافِي الْحَسِيدَةِ مَخْنَمُ  
خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظَمِ  
يُحْدِي نِعَالِ السَّيِّئِ لَيْسَ بِسَوَامُ

يتحدث الشاعر عن إحدى جولاته ، فيقول إنني قطعت درعاً وخرقتها فأظهرت بطلاً يحمي حقيقته ، معلم ، يجيد ضرب القداح ، كثير شراب الخمر ، فلما رأيته أريدته أكثر عن أنيابه ، لكنني لم أمهله فطعنته طعنة يرمحي ثم ضربته ضربة بالسيف ، لقد كان بطلاً ذات مواصفات خاصة .

ويلاحظ إسهاب الشاعر في وصف أعدائه ، الذين أجهز عليهم ، وإظهار قوتهم ، وهذا في حقيقتهم ظهارة لقوة الشاعر ، لأن هناك فرق بين من يقتل بطلاً مغواراً ، ومن يقتل شخصاً لا يجيد فنون القتال .

اللقطة السادسة تتحدث عن المحبوبة التي حلت لغيره ، وحرمت عليه إذ يقول :-

- ٦٥- يَا ثَمَاءَ مَا قَنَصٍ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ  
٦٦- فَبَعَثْتُ جَارِيَتِي فَقَلَّتْ لَهَا أَذْيِي  
٦٧- قَالَتْ رَأَيْتُ مِنَ الْأَدْنَى غِرَّةً  
٦٨- وَكَأَنَّمَا التَّفَقَّتْ بِحَبِّ : جِدَايَةِ  
حَرَمْتُ عَلَيَّ وَلَيْتَهَا لَمْ تَحْرُمُ  
فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِيَّ وَأَعْلَمِي  
وَالشَّاءُ مُمْكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمٍ  
رِشَاً مِنَ الْغَزْلَانِ حُرَّارِثِمِ

لقد حلت لغيره وحرمت عليه وليتها - التي للتمني - لم تحرم ، وهل تنفع شيئاً لبيت ؟ إلا أنه يحاول ، ولكنها محاولته يائسة فيرسل جاريته ، لتجسس أخبارها ، وجاءته بالرد إذ قالت ( رأيت من الأعادي غرة ) أي أن هناك إمكانية الوصول إلى المحبوبة ، فالشاة ممكنة لمن هو مرتسم . وتصف الجارية التفات المحبوبة وجيدها بأنه جيد ظبي ( رشاً ) في شفته يياض ويلاحظ استخدام لفظة ( الأعادي ) فهي هذا الـ يياق ، كما يلاحظ استخدام كلمة ( حر ) . فالحرية هي مشكلة الشاعر الحادة التي يعاني منها .

\*\*\*\*\*

اللقطة السابعة يتحدث فيها الشاعر عن أولئك الذين ينكرون فضله ولا يشكرون صنيعه ، وينعي عليهم هذا التصرف ، إنهم ينكرون دوره في الحروب ، ولا ينزلونه منزلته ، لذلك يرد عليهم بأنه قد سمع وصاة عمه بالضحي ، وحفظها ، ووعاها في ذلك الموقف العصيب ، وفي حومة الموت التي تغمر فيها الأبطال ، إذ يتقون الأمانة بالشاعر . إنها حلقة أخرى من حلقات الحديث عن البطولة

والشجاعة . إذ يقول الشاعر :-

- ٦٩- نَبَيْتُ عَمْرًا غَيْرَ شَاكِرٍ نَعْمَتِي  
٧٠- وَلَقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى  
٧١- فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَشْكِي  
٧٢- إِذْ يَنْقُوتُ بِي الْأَسْنَسَةُ لَمْ أَخِمِ
- وَالْكَفَرُ مَخْبِثَةٌ لِنَفْسِ الْمُنْعِمِ  
إِذْ تَقْلُصُ الشَّفَتَانِ عَنْ وَضِيعِ الْفَمِ  
غَمْرَاتُهَا الْأَبْطَالُ غَيْرُ تَغْمُغُمِ  
عَنْهَا وَلَكِنِّي تَضَائِقُ مُقْدَمِي

\*\*\*\*\*

في اللقطة الثامنة والأخيرة يصور الشاعر مغامرة من مغامراته في الحروب يبدأها من بيت يركز فيه على معنى السواد الذي يريده ويكرره كثيراً في المعلقة إذ يقول :-

- ٧٣- وَلَقَدْ سَمِعْتُ بَغَارَةً فِي لَيْلَةٍ  
سُودَاءَ حَالِكَةٍ كَلَوْنَ الْأَدَمِ

وأنه قد هم بهذه الغارة ، في تلك الليلة عندما سمع نداء مرة وابني ربيعة !

- ٧٤- لَمَّا سَمِعْتُ نَدَاءَ مَرَّةٍ قَدْ عَلَا  
٧٥- وَمَحَلَّمٌ يَسْعَوْنَ تَحْتَ لَوَاتِهِمْ
- وَابْنِي رَبِيعَةَ فِي الْغُبَارِ الْأَقَمِ  
وَالْمَوْتَ تَحْتَ لَوَاءِ آلِ مُحَلَّمِ

عندها أيقن الشاعر أنها سوف تكون حرباً ضروساً ، ولقاءً عصيباً ، إذ يقول :-

- ٧٦- أَيْقَنْتُ أَنْ سَيَكُونُ عِنْدَ لِقَائِهِمْ  
ضَرْبٌ يُطِيرُ عَنِ الْفَرَاخِ الْجَنَمِ

عندئذ بدأ دوره في المعركة ، وزاد حماسه عندما دعي إلى القتال ، فهذا اعتراف من المجتمع بفروسيته، وقوته . إذ يقول :-

- ٧٧- لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعِهِمْ  
٧٨- يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَّاحَ كَأَنَّهَا  
٧٩- مَازَلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْرَةٍ نَحِيرِهِ  
٨٠- فَارْزُودَنَّ مَنْ وَقَعَ الْقَنَابُ بِلِسَانِهِ  
٨١- لَوْ كَانَ يَنْزِي مَا الْمُحَاوَرَةَ وَاشْتَكِي  
٨٢- وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقَمَهَا
- يَتَنَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُنَمِّمٍ  
أَشْطَانُ بَنِي فِي لَبَانِ الْأَدَمِ  
وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبِلَ بِالْأَدَمِ  
وَشَكَا إِلَيَّ بِعَهْرَةٍ وَتَحْمُحُمِ  
وَلَكِنْ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي  
قَبِيلِ الْقَوَارِسِ وَيَكُ عَنْتَرَ أَقْدَمِ

ولقد كان إحساس الشاعر بذاته مفجراً لطبيعة القاس فيه ، ولنتأمل قوله ( يدعون عنتر ) ، وبلغت النظر أن الجملة التالية ( حال ) ، فالناس يدعون عنتر في وقت اشتد فيه القتال بالرماح ، إنه وقت ينادي فيه من يصلح له ، لذلك جاء تعليقه الأخير :-

ولقد شفى نفسي وأبرأ مقمها  
قيل الفوارس ويك عترة أقدم

فلا اعتراف بدوره شفاء لنفسه .

أيضاً يلاحظ في قول الفوارس ( أقدم ) ، متى هذا ؟ يجيب الشاعر :-

٨٣- والخيل تفتح الخبار عولماً ما بين شبيمة وأجرد شبيمة

في وسط هذا الجو المشحون بالحرب ، يتحدث الشاعر عن فراقه لمحبيته قائلاً :-

٨٤- نل ركابي حيث شئت مشايحي  
٨٥- إني عداني أن أزورك فاعلمي  
٨٦- حالت رماح ابني بغيض دونكم  
لبي وأحفيزه بأمر مبرم  
ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي  
وزوت جواني الحرب من لم يجرم

ويستطرد في الحديث عن علاقته بابني بغيض أو ابني ضميم إذ يقول :-

٨٧- ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر  
٨٨- الشاتي عروضي ولم أشتهما  
٨٩- إن فعلاً فلقد تركت أباهما  
للحرب دائرة على ابني ضميم  
والنارين إذا لقيتهما بمي  
جزر السباع وكل نسر قشع

ولقد استعان عترة على تكوين هذه الصورة باللون والصوت والحركة ، فالألفاظ الدالة على اللون مثل قوله ( صفراء - أزهر - بيض - نبي - لمعت - بارق - خضب - العظم - سوداء - حالكة - كلون الأديم - الأدهم ) ، واستخدم ألفاظاً أخرى معبرة عن الصوت ودالة عليه مثل ( يخيرك - ذكرتك - جرسها - قالت - نبئت - تستكي - تغمغم - يتذاكرون - يدعون - شكا - تحمحم - اشتكى - الكلام - مكلمي ) ، كما استخدم ألفاظاً دالة على الحركة مثل ( تمكو - كررت - أرميهم - تفتح - تدر ) ، كما استعان بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة والكناية ، لتساعد في توضيح هذه الصورة الكلية وإيرازها لدى المتلقي ، فمن التشبيه قوله :-

- ١- سر مذاقته كطعم العلقم .
- ٢- تمكو فريصته كشدق الأعلم .
- ٣- ورشاش نافذة كلون العنيم .
- ٤- سوداء حالكة كلون الأليم .
- ٥- والرماح كأنها أسطان ينر في لبان الأدهم .



ومن الكنايات التي استعان بها الشاعر في توضيح هذه الصورة قوله :-

- ١- بَطَلُ كَانَ ثِيَابَهُ فِي سَرَحَةٍ . كناية عن ضخامة هذا الرجل .
- ٢- يَا شَاءَ مَا قَنَصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ . كناية عن المــــرأة .
- ٣- إِذْ يَتَّقُونَ بِي الْأَسِنَّةِ . كناية عن إقدامه وشجاعته .
- ٤- إِذْ لَا أزالُ عَلَى رَحَالَةٍ سَابِحٍ . كناية عن مداومته لركوب الخيل من ناحية ، وكفى عن الحصان بقوله ( سابع ) من ناحية أخرى .
- ٥- بِرَحِيبةِ الفرعين يهدي جرسها . كناية عن تساع الطعنة .

ولقد استخدم الشاعر الاستعارة في توضيح الصورة ، ومن الاستعارات التي استخدمها قوله :-

- ١- فَإِذَا ظَلَمْتُ فَإِنْ ظَلَمِي بِاسِلٌ مَرَّ مَذَاقُهُ كَطَعِمِ الْعَلَقَمِ . فقد جعل الظلم مرأ ، وباسلاً ، على «سبيل الاستعارة .
- ٢- هَلَّا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ . فقد جعل الخيل تسأل وتجيب عن السؤال .
- ٣- وَشَكَا إِلَيَّ . فجعل الحصان يشكو
- ٤- لو كان يدري ما المحاورة اشتكى .

ويلاحظ على تكوين الصورة عند عنتره ما يلي :-

- ١- التركيز على اللون الأسود ، وقد ظهر من خلال الصفحات السابقة ، ولوع الشاعر بهذا اللون ، كما ظهرت أسباب اهتمام الشاعر بهذا اللون .
- ٢- الأحساس بالرق لم يفارق الشاعر على مدار الصورة .
- ٣- حديث الشاعر عن الفخر والشجاعة يمكن أن يفهم في إطار عجزه عن الوصول إلى محبوبته ، ومكونات الصورة عند عنتره في هذا المقطع أظهرت هذا واضحاً وجلياً .

%%

### (٥) التحليل البياني لمعلقة الحارث بن حنظلة :-

يبدأ الحارث بن حنظلة قصيدته بالوقوف على الأطلال ، وكغيره من شعراء المعلقات الذين وقفوا على الأطلال ، يصف المكان ويحدده جغرافياً تحديداً لاقتاً للنظر ، وذلك لأسباب سبق الحديث عنها إلا أنه يقرر حقيقة ينبغي الوقوف أمامها وذلك في قوله :-

- لا أرى من عهدت في : فأبكي الـ  
يوم نلها وما يرد البكاء

( وما يرد البكاء ) حقيقة توصل إليها الشاعر ، وهو يختلف في ذلك مع طرفة حيث يقول :-

- لـخولة أطلال يبرقة نهد  
ظلت بها أبكي وأبكي إلى الغد

ومع امرئ القيس في قوله :-

- قفا تبك من نكرى حبيب ومزل  
بسقط اللوي بين الدخول وحومل

فالبكاء عند الحارث غير مجد .

الأمر الثاني الذي يلاحظه المتلقي عند الحارث هو الحديث عن النار إذ يقول :-

٦- وبعينيك أوقدت هذ النأ  
٧- أوقدتها بين العقيق فشخصيه  
٨- فتتورت نارها من بعيد  
ر أخيراً تلوى بها العلياء  
من يعود كما يلوح الضياء  
بخزاز هيات منك الصلاء

فهل كان الشاعر يوطئ بالحديث عن النار لحديثه عن الحرب والفخر ؟ لعل الشاعر كان يقصد إلى هذا ، فالحديث عن الفخر والحرب لب القصيدة ، والدافع إلى إنشادها .

الأمر الثالث ، والذي يشترك فيه الحارث بن حنظلة مع عمرو بن كلثوم ، ندره الصور ، يستوى في هذا الأمر الصور الكلية والصور الجزئية على السواء . ولعل هذا الأمر يرجع إلى طبيعة القصيدتين ، وظروف إنشادهما ، وليس معنى هذا أنه لا توجد صور على الإطلاق ، بل هناك بعض الصور ، مثل التشبيهية في قوله :-

٧- أوقدتها بين العقيق فشخصيه  
من يعود كما يلوح الضياء

والاستعارة في قوله ( فأبكي اليوم نلها وما يرد البكاء ) . فقد أسند الرد إلى البكاء

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

استغرق حديث الحارث عن الناقة ستة أبيات وهي قوله :-

- ٩- غَيْرَ أَنِّي قَدْ اسْتَعِينُ الْهَيْمَ  
١٠- بَزَفُوفٍ كَانَتْهَا هَقْلَةٌ أُو  
١١- أَنْسَتَ نَبْأَةً وَأَفْرَعَهَا الْقَبْ  
١٢- فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ  
١٣- وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهَا طِرَاقُ  
١٤- أَتَلَهَّى بِهَا الْهَوَاجِرُ إِذْ كُ
- مَّ إِذَا خَفَّ بِالثَّوَى النَّجَاءُ  
مَّ رِثَالٍ نَوَيْسَةً سَقَمَاءُ  
نَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمَاءُ  
سَعٍ مَنِينًا كَانَتْهُ إِهْبَاءُ  
سَاقَطَاتٌ تَلْوِي بِهَا الصَّحْرَاءُ  
لُ ابْنِ هَمْ بَلَيْتٌ عَمِيَاءُ

إذ يرسم الشاعر صورة لناقته تظهر فيها مسرعة ، وتشبه في سرعتها نعامة أحست بصوت الصيادين ، وقد دنا الإماء ، فأسرعت لسببين :- الأول الخوف من هؤلاء الصيادين ، والثاني لهفتها على أبنائها ، فمن يراها وهي تعدوا يشاهد غباراً رقيقاً دالاً على شدة سرعتها كما يرى أطباق نعلها قد قطعها وأبطلها قطع الصحراء ووطؤها .

فالصفة الأساسية التي يركز عليها الشاعر في ناقلته هي السرعة . واستعان على هذا ببعض الصور الجزئية مثل التشبيه في قوله :-

- بَزَفُوفٍ كَانَتْهَا هَقْلَةٌ أُو رِثَالٍ .  
- مَنِينًا كَانَتْهُ إِهْبَاءُ .

كما استخدم الاستعارة في قوله ( زفوف ) ، فالزفوف إسراع النعامة في سيرها ، استعاره الشاعر هنا للناقة .

وكذلك في قوله ( إذا خف بالثوى النجاء ) إذ أسند الشاعر فعل الخف إلى النجاء . واستعان بالكناية في البيت الثاني عشر إذ كنى عن سرعتها بما يراه الرائي خلفها في قوله :-

- ١٢- فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ  
سَعٍ مَنِينًا كَانَتْهُ إِهْبَاءُ

هذه صورة جزئية أوردها الشاعر في إطار صورة كلية رسمها . لناقته استعان فيها باللون والحركة والصوت ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( زفوف - إذا خف بالثوى النجاء - تلوي ) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( أنست نبأ - أفرعها - طرأاً من خلفها طرأ ) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : ( الإماء - أهباء ) .

xx

على مدى سبعين بيتاً من أبيات المعلقة يفخر الشاعر بقومه ، يذكر حروبهم ويعدد انتصاراتهم ، وينكر الناس بتاريخهم ، ولا غرور في هذا ، فالهدف من إنشاد هذه المعلقة هو الفخر ، فلا غرابة في أن يكون أكثر أبياتها حديثاً عن الفخر .

يقدم الشاعر لحديثه عن الفخر بقوله :

- |  |  |
|--|--|
| ١٥- وَأَتَانَا عَنِ الْأَرَاقِمِ أَبَا         | وَوَظَّبْتُ نَعْنَى بِهِ وَنَسَاءُ         |
| ١٦- أَنَّا إِخْسَوَاتَنَا الْأَرَاقِمِ يَغْلُو | نَ عَلَيْنَا فِي قَوْلِهِمْ إِحْشَاءُ      |
| ١٧- يَخْلُطُونَ الْبِرِّ مَنَا بِذِي الذَّنْبِ | سِبِّ وَلَا يَنْفَعُ الْخَلِيَّ الْخِلَاءُ |
| ١٨- زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعِيَّ  | رَ مَوَالٍ لَنَا وَأَنَا السَّوَاءُ        |
| ١٩- أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ بَلِيلٍ فَلَمَّا     | أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ     |
| ٢٠- مِنْ مَنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تَصَدَّ | هَالٍ خَلِيلٍ خِلَالِ ذَاكَ رُغَاءُ        |

يقدم الشاعر بهذه المقدمة التي يتهم فيها الأعداء بالظلم والحيث ، إذ ينظرون إليهم جميعاً وكأنهم مذنبون مخطئون . لا يفرقون بين برئ ومذنب ، كما زعموا ظلماً - أيضاً - أن كل من صنع شيئاً موال لقوم الشاعر وعشيرته . لذلك أجمعوا أمرهم بليل وظهر هذا في الصباح مع ضوضائهم وضجيجهم

ثم يتوجه بعد ذلك بحديثه إلى من وشى بهم عند عمرو قائلاً :-

- |  |  |
|--|--|
| ٢١- أَيُّهَا النَّاظِقُ الْمُرَقَّشُ عَنَّا      | عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لَذَاكَ بَقَاءُ    |
| ٢٢- لَا تَخْلُنَا عَلَى غَرَائِكَ إِنَّا         | قَبْلُ مَا قَدْ وَشَى بِنَا الْأَعْدَاءُ |
| ٢٣- فَبَقِينَا عَلَى الشَّنَاءَةِ تَتَمِيمُ      | لَنَا حُصُونٌ وَعِزَّةٌ قَعَسَاءُ        |
| ٢٤- قَبْلَ مَا الْيَوْمَ بَيَّضَتْ بَعْيُونَ الـ | حَسَّاسٍ فِيهَا تَعِيطُ وَإِبَاءُ        |

وكانه يسخر بوشايته عند الملك ( هل لذاك بقاء ) ، فالملك يعلم أن هذه الوشاية كذب ، ولا تظننا أيها الواشي أننا متنزلون ، فبغض الناس لنا وأغرائهم الملوك بنا ، يرفع درجتنا وشأننا ، ويوطد عزتنا التي أصمت عدونا .

وقد استخدم الشاعر بعض الصور الجزئية في هذا الحديث ، وذلك مثل الكناية في قوله : (بيضت بعيون الناس) فيياض العيون كناية عن ذهاب البصر . والاستعارة في قوله : (تتمينا حصون) ، إذ أسند فعل النمو إلى الحصون . في البيت الخامس والعشرين يذكر الشاعر الناس بصلافة قومه وعدم تأثرهم بالأحداث التي يرميهم بها الزمان ، ثم يؤكد هذا المعنى في البيت السادس والعشرين إذ يقول :-

- |   |  |
|---|--|
| ٢٥- وَكَانَ الْمَنُونُ تَرْدِي بِنَا أَرَّ  | عَنْ جَوْنًا يَنْجَابُ عَنْهُ الْعَمَاءُ |
| ٢٦- مُكْفَهَرًا عَنِ الْحَوَادِثِ لَا تَرَّ | تَوْهُ لِلدَّهْرِ مُؤِيدُ صَمَاءُ        |



ويلاحظ تشبيه قوته بالجبل الأسود الذي يشتد صلابته كلما رمته الحوائث والدواهي بمصلحتها .

رقيقة هذه الاستعارة في هذا السياق إنها جمعت ما بين الصلابة والسيود وشدة العيوس ، واللون الأسود بطبيعته مخيف ، فكيف إذا كان أسود عابساً وصلباً في نفس الوقت ، وكأن الشاعر يريد أن يلقى الإحساس بالخوف في قلب متلقيه ، مستخدماً هذه الصور المعبرة والموحية .

يتوجه الشاعر بحديثه إلى أعدائه قتلاً :-

- |  |  |
|--|--|
| ٢٧- أَيْمًا خَطِيَّةً أَرَيْتُمْ فَلَا تُؤْ            | ها إِلَيْنَا تَمْشِي بِهَا الْأَمْلَاءُ        |
| ٢٨- إِنْ تَبَشَّيْتُمْ مَا بَيْنَ يَدَيْهِ فَالْمَوْتُ | قَبِّ فِيهِ الْأَمْوَاتُ وَالْأَحْيَاءُ        |
| ٢٩- أَوْ نَقَشْتُمْ فَالْنَّقْشُ تَجَسَّمَهُ لِلنَّاسِ | مَنْ وَفِيهِ الصَّلَاحُ وَالْإِبْرَاءُ         |
| ٣٠- أَوْ سَكَّيْتُمْ عَنَّا فَكُنَّا كَمَنْ أَغْرَأَ   | حَمَضَ عَيْنًا فِي جَفْنِهَا أَقْدَاءُ         |
| ٣١- أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تُسْأَلُونَ فَمَنْ حَرَّمَ     | تَنْتَمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا الْعَلَاءُ          |
| ٣٢- هَلْ عَلِمْتُمْ أَيَّامَ يَنْتَهَبُ لِلنَّاسِ      | مَنْ غِيَّوَارًا لِكُلِّ حَيٍّ عَوَاءُ         |
| .....  | .....  |
| ٤٠- فَتَرَكُوا لِلْبَغْيِ وَالتَّعَدِّيِّ وَإِمَّا     | تَتَعَاشَوْا فِي التَّعَاشِيِّ السَّدَاءُ      |
| ٤١- وَانْكُرُوا حِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا قَبْلَ     | كَيْفَ فِيهِ الْعَهْدُ وَالْكَفْلَاءُ          |
| ٤٢- حَذَرَ الْخَوْنِ وَالتَّعَدِّيِّ وَهَلْ يَنْبَغِي  | حُضُّ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءُ        |
| ٤٣- وَاعْلَمُوا أَنَّنَا وَإِيَّاكُمْ فِيهِ            | حَمَا اشْتَرَطْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا سَوَاءُ |

يذكر الشاعر أن قومه أهل حكومة بين الناس ، وأنهم أصحاب رأي شديد في الفصل في الخصومات والقضاء في المشكلات ثم يذكر عدوه ببعض المواقف ، ومنها عدم ثار بني تغلب لقتلها ، وأن قومه الشاعر قد ثاروا لقتلهم ، وأطلق لفظ الأحياء على القتلى الذين نثر لهم ، والأموات على القتلى الذين لم يثار لهم ، وإن حاولتم البحث والاستقصاء ستعرفون أن الذنب ليس ذنبنا ، وإنما هو ذنب تغلب ، وإن عرضتم عن ذلك أعرضنا مع إضمارنا الحقد عليكم ، وإن منعتم ما سألناكم من المهادنة فنحن قادرون على لقائكم ، ولقد علمتم تاريخنا في الحروب ، ثم يتوجه بالنصيحة إلى أعدائه بعدم البغي والتعدي ، وإن حاولوا تجاهل واقعهم ، ففي هذا يكون البلاء العظيم ، ويذكرهم بالعهد الذي كان بينهم ، وما قدم فيه من الكفلاء ، لقد عقد هذا الحلف حتى لا تتعدى قبيلة على أخرى ، ولا تخون قبيلة قبيلة أخرى ، لقد كنا سواء في تلك الشروط التي اتفقنا عليها .

تخلل خطاب الشاعر بأعدائه سبعة أبيات من البيت الثالث والثلاثون وحتى البيت التاسع والثلاثين ، فخر فيها الشاعر على عدوه ، وذكر المنذر بن ماء السماء في قوله :-

٣٧- فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّى      مَلَكَ الْمُنْذِرُ بَنَ مَاءِ السَّمَاءِ

ثم راح يثني على هذا الملك ويمدحه .

ولقد استعان الشاعر بصور جزئية كالتشبيه في قوله (فكنا كمن أغمض عيناً في جفنها أقداء)، كما استعان بالكناية في قوله :-

- فالنقش تجشمه الناس وفيه الصلاح والإبراء
- لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السَّ- هَلِ وَلَا يَنْفَعُ الذَّلِيلَ التَّبِيعُ
- كناية عن أن الشر كان شاملاً ، والبلاء كان عاماً ، لم يعلم العزيز منه ولا الذليل .
- فِيهِ الْأَمْوَاتُ وَالْأَحْيَاءُ ، حَيْثُ كُنِيَ بِالْأَمْوَاتِ عَنِ الْقَتْلِ الَّذِينَ لَمْ يَثَّرْ لَهُمْ ، وَبِالْأَحْيَاءِ عَنِ الْقَتْلِ الَّذِينَ ثَرَّ لَهُمْ .
- فَكُنَّا كَمَنْ أَغْمَضَ عَيْنًا فِي جَفْنِهَا أَقْدَاءُ ، كناية عن الضغائن .
- والاستعارة في قوله :- ( لكل حي عواء ) فالعواء صوت النذب ، استعاره الشاعر للضجيج والصياح .
- ( فقي التعاشي الداء ) .

xx

يوبخ الشاعر أعداءه ويعيرهم في الأبيات الآتية :-

- |  |   |
|--|---|
| ٤٤- أَعَلَيْنَا جُنَاحَ كَنْفَةٍ أَنْ يَغْ     | خَمَ غَارِيَهُمْ وَمَنَا الْجَزَاءُ       |
| ٤٥- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى حَنِيْفَةٍ أَوْ مَا   | جَمَعْتُ مِنْ مُحَارِبٍ غِبْرَاءُ         |
| ٤٦- أَمْ جَنَابَا بَنِي عَتِيقٍ فَمَنْ يَغْ    | حَدَرَ فَإِنَّا مِنْ حَرَبِهِمْ بَرَاءُ   |
| ٤٧- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى الْعِبَادِ كَمَا نَبْ | حَطَّ بِجُورِ الْمَحْمَلِ الْأَعْبَاءُ    |
| ٤٨- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى قَضَاعَةٍ أَمْ لَيْسَ | مَنْ عَلَيْنَا مَتَا جَنَوْا أَنْدَاءُ    |
| ٤٩- لَيْسَ مِنَّا الْمَضْرِبُونَ وَلَا قَيْدُ  | مَنْ وَلَا جَنْدَلٌ وَلَا الْحَدَاءُ      |
| ٥٠- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى إِيَادٍ كَمَا قَبْ    | لَ لَطَسِمَ : أَخَوَكُمُ الْآبَاءُ        |
| ٥١- عَلْنَا بِاطْلًا وَظُلْمًا كَمَا تَع       | خَرَّ عَنْ حَجَرَةِ الرَّبِيعِ الطَّبَاءُ |

إذ يقول :- هل علينا جريرة كندة التي غزتكم يا بني تغلب ولم تقنروا على ردها ، أم علينا جناية بني حنيفة ، أم جنایات الصعاليك ، أم علينا جنایات بني عتيق ، أم جنایات العباد الذين غزوكم أيضاً ولم تستطيعوا الثأر منهم ، وأن نتحمل نحن جنایات قضاعة وذبهم ، ثم يعيرهم بالمضربين وقيس وجندل والحداة سادة من بني تغلب أثاروا الفتن فقتلوا بأمر المنذر الثالث <sup>(١)</sup> ، ويعلق على هذا الأمر بقوله

(١) ديوان الحارث بن حلزة - جمعه وحلّفه وشرحه الدكتور أميل بدیع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٤ - ١٩٩١ - ص ٣٧.

(عننا باطلاً) ، فتحملنا بأخطاء غيرنا أمر باطل وغير صحيح .

وقد استعان الشاعر بصورة جزئية كالتشبيه في قوله :-

- ٤٧- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى الْعِبَادِ كَمَا نِيءُ  
٥٠- أَمْ عَلَيْنَا جَرَى إِيَادٍ كَمَا قِيءُ  
٥١- عَنْنَا بَاطِلًا وَطَلَمًا كَمَا تَعُ
- سَطَ بِجَوَزِ الْمُحْمَلِ الْأَعْبَاءُ  
لَلْ لَطَمِ : أَخَوَكُمُ الْأَبْسَاءُ  
سَقَرُ عَنْ حَجَرِ الرِّيْضِ الظَّيَاءُ

يتابع الشاعر بعد ذلك تعبير بني تغلب بانكساراتهم أمام عدوهم ، فيذكرهم بغزوة قام بها ثمانين رجلاً من بني تميم على بعض من بني تغلب ، فأحدثوا فيهم قتلاً ثم عادوا بنهاب وإيل كثيرة . يسجل الشاعر هذا في قوله :-

- ٥٢- وَثَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بَأْيَدِهِمْ  
٥٣- لَمْ يَخْلَوْا بَنِي رِزَاحٍ بِسَرَقَا  
٥٤- تَرَكُوهُمْ مُلَحَّيْنِ فَايَسُّوا  
٥٥- وَأَتَوْهُمْ يَسْتَرْجِعُونَ فَلَسَمَ تَر  
٥٦- ثُمَّ فَاعُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ السَّ  
٥٧- ثُمَّ خِيلَ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ مَعَ الْ  
٥٨- مَا أَصَابُوا مِنْ تَغْلِبٍ فَمَطَّلُوا
- رَمَاحُ صُدُورِهِنَّ الْقَضَاءُ  
نِطَاحُ لِهَمٍّ عَلَيْهِمْ دُعَاءُ  
بِنِهَابٍ يَصُمُّ فِيهِ الْحَدَاءُ  
جَعَّ لَهُمْ شَامَةٌ وَلَا زَهْرَاءُ  
ظَهَرَ وَلَا يَزْدُ الْغَلِيلُ الْمَاءُ  
خَلَّقَ لَا رَافَةَ وَلَا إِيْقَاءُ  
لِ عَلَيْهِ إِذَا تَوَلَّى الْعَفَاءُ

رسم الشاعر صورة لهولان بني تغلب ، لحد جواتبها انكسارهم أمام الثمانين فارساً الذين غزوه ، والجانب الآخر انكسارهم أمام خيل الغلاق ، والغلاق رجل من بني يربوع بن حنظلة <sup>(١)</sup> ، كان على هجائن النعمان بن المنذر الأكبر ، وكان أغار على بني تغلب فقتل فيهم .

واستعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية مثل الكناية في قوله :-

- صُدُورُهُنَّ الْقَضَاءُ  
- يَصُمُّ فِيهَا الْحَدَاءُ  
- ظَمَّ تَرَجَّعَ لَهُمْ شَامَةٌ وَلَا زَهْرَاءُ  
- ثُمَّ فَاعُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ
- كناية عن الموت .  
كناية عن كثرة الإبل التي ساقوها .  
كناية عن عدم رجوع النهاب .  
كناية عن عظمة المصيبة التي أصابت بني تغلب .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

<sup>(١)</sup> ابن الأباري - شرح الصحاح - ص ٤٨٧ .

على مدى ستة وعشرين بيتاً ، وهي الأبيات الأخيرة من المعلقة بمدح الشاعر الملك عمرو بن هند ، ويوضح علاقة قبيلته التاريخية بالملك ، وسوء علاقة بني تغلب به ، إذ يقول :-

٥٩- كَتَكَالِيفٍ قَوْمَنَا إِذَا نَزَا الْمُنَى  
نَزَرُ هَلْ نَحْنُ لِابْنِ هِنْدٍ رِعَاءُ

يتحدث الشاعر عن رفض بني تغلب عمرو بن هند وقولهم ( أروعاء نحن ) ثم دخولهم تحت طاعته عنوة ، بعدها بمدح عمرو بن هند قائلاً :-

٦٠- إِذَا أَحَلَّ الْعَلَاءُ قُبَّةَ مَيْسُورٍ  
٦١- فَتَأَوَّتَ لَهُمْ قَرَاظِيَةُ مَيْسُورٍ  
٦٢- فَهَدَاهُمْ بِالْأَسْوَدَيْنِ وَأَمْرُ الْكَلْبِ  
٦٣- إِذَا تَمَنَّوْنَهُمْ غُرُورًا فَسَاقَتْهُمْ  
٦٤- لَمْ يَغُرُّوكمْ غُرُورًا وَلَكِنْ

نَ فَأَنَّى دِيَارَهُمُ الْعَوَصَاءُ  
كُلَّ حَيٍّ كَانَتْهُمْ أَلْقَاءُ  
بَلِّغْ يَغْنَى بِهِ الْأَشْفِيَاءُ  
إِلَيْكُمْ أُمْنِيَّةُ أَشْرَاءُ  
يَرْفَعُ الْأُلُ جَمْعَهُمُ وَالضَّحَاءُ

لقد استعان الشاعر ببعض الصور الجزئية كالتشبيه في قوله : ( كأنهم ألقاء ) ، والاستعارة في قوله : ( فساقتهم إليكم أمنية أشراء ) ، ( يرفع الأل جمعهم والضحاء )

إن صورة المنتصر الذي قتل الملك الغساني وسبى ابنته ميسون ، وأخذها وقبعتها ، وكان قد اجتمع إليه جيش عظيم من كل أحياء العرب ، قادهم ومعه زادهم من الماء والتمر ، وحين تمنى تغلب قتال هذا الجيش اغتراراً بقوتهم واعتزازاً بشوكتهم ، أتاهم هذا الجيش في وضح النهار وهم يرونه .

توجه الشاعر بحديثه إلى الواشي بهم عند عمرو بن هند موبخاً على نقل الأخبار الكاذبة عنه وعن قبيلته قائلاً : ألا ينتهي هذا عن الوشاية ويعبر عن ذلك قائلاً :

٦٥- آيَهَا الشَّائِي الْمَبْلَغَ عَنَّا  
عند عمرو وهل لذاك انتهاء

وبعدها يتوجه إلى الملك مادحاً مظهراً العلاقة التاريخية معه ، مفاخرأ بشجاعة قومه إذ يقول :-

٦٦- مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَكْمَلُ مَنْ يَمُوتُ  
٦٧- إِرْمِيْ بِمِثْلِهِ جَالَتِ الْجِبِ  
٦٨- مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ آيَا

شَيْ وَمَنْ دُونَ مَالِدِيهِ الشَّاءُ  
مَنْ فَأَبَتْ لَخْصُمِهَا الْأَجْلَاءُ  
تُ ثَلَاثٌ فِي كُلِّهِنَّ الْقَضَاءُ

ثم يذكر هذه الأبيات الثلاث ، فأما الآية الأولى فهي :-

٦٩- آيَةً : شَارِقُ الشَّقِيْقَةِ إِذَا جَا  
عَوَا جَمِيعاً لَكُلِّ حَيٍّ لِيَوَاءُ



وأما الآية الثانية فهي :-

٧٥- ثم حجراً أضى ابن أم قطام وله فارسية خضراء

والآية الثالثة والأخيرة فهي :-

٧٨- وَفَكَّنَا غُلَّ امرئ القيس عنه  
بَعْدَمَا طَالَ حَبْسُهُ والعناء

وللاحظ على قصيدة الحارث ما يلي :-

(١) قلة عدد الصور في القصيدة ، وذلك بالمقارنة إلى غيرها من قصائد الشعر الجاهلي ، ولعل موضوع القصيدة كان سبباً في هذا ، فالقصيدة في الفخر ، كما أنها أمام ملك ، والفخر يناسبه الحديث المباشر ، والحديث أمام الملوك يناسبه الوضوح ، ولا يناسبه التأويلات ، لذلك جاءت الصور في قصيدة الحارث قليلة نسبياً .

(٢) إن صورة الحرب والموت تدور في مقاطع القصيدة كلها ، ولعل أيضاً موضوع القصيدة يفرض على الشاعر هذه الصور ، ولعل في حديثه عن النار<sup>(١)</sup> ما يؤيد هذا . إنها نيران العداوة والبغضاء ، التي تخلقت عن نيران الحروب المستعرة .

---

<sup>(١)</sup> راجع الآيات رقم :- ٨٠، ٧٠، ٦٠ .

## (٦) التحليل البياني لمعلقة عمرو بن كلثوم :-

في معلقة عمرو بن كلثوم يمكن المتلقي أن يلمح لوحيتين تكمل إحداها الأخرى ، فأما اللوحة الأولى فيمزج فيها الشاعر بين الحديث عن الخمر والغزل ، وأما اللوحة الثانية - وهي لب القصيدة - فقد خصصها الشاعر للفخر .

استغرقت معلقة عمرو بن كلثوم - على حسب رواية ابن الأنباري - أربعة وتسعين بيتاً ، استغرقت اللوحة الأولى منها سبعة عشر بيتاً ، وهي بلا شك نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بعدد أبيات القصيدة ، وبما استغرقته لوحة الفخر فلا شك أن الموضوع الرئيسي في القصيدة هو الفخر ، ولا شك أن المنخل الذي اصطنعه الشاعر يتناسب مع هذا الموضوع ، فالشاعر يفخر بانتصارات قومه في الحروب ، لذلك كان حديثه عن الخمر في مطلع القصيدة - كما سبقت الإشارة - مناسباً ، فالعلاقة بين الخمر والحرب معروفة في الشعر القديم ، وذكر إحداها يستدعي ذكر الأخرى .

يفتح الشاعر قصيدته بـ ( ألا ) التي يطلق عليها ( ألا الاستفتاحية ) ، ثم يوجه حديثه إلى أنثى ( هبي ) ، ( أصبحينا ) ، ( لا تبقي ) ، ويترك المتلقي يلهث خلفه ، فمن هذه التي يخاطبها الشاعر ؟ لكن يبدو أنه لا يهتم بالأمر ، ويظل هكذا حتى البيت السادس ، فيخاطب أنثى مرة أخرى في قوله ( قفي ) ثم يخادع المتلقي حين يوهمه بالإفصاح عن المخاطبة مستغلاً في ذلك أداة النداء ( يا ) ، لكن المتلقي لا يصل إلى شيء أيضاً ، فالشاعر ينادي ظعينة في قوله ( قفي قبل التفرق يا ظعينا ) ، أية ظعينة ويظل المتلقي في حيرته .

يلاحظ أيضاً على هذه اللوحة أن الشاعر قد اعتمد أسلوب الالتفات لإثارة ذهن المتلقي من ناحية ، وسيلة من وسائله في إبداع الصورة من ناحية أخرى ، فعلى مدى هذه الأبيات السبعة عشر يمكن رصد مواطن الالتفات الآتية :-

في البيت الأول يستخدم الشاعر ضمير المخاطبة ( هبي - أصبحينا - لا تبقي ) ، وفي البيت الثاني يستخدم ضمير الغائبة ( فيها - خالطها ) ، ثم ضمير المتكلمين ( سخينا ) ، وفي البيت الثالث يستخدم ضمير الغائب ( هواه - يلين ) ، والغائبة ( تجور - ذاقها ) ، وفي البيت الرابع استخدم ضمائر المخاطب ( ترى ) ، والغائبة ( أمرت - فيها ) ، والغائب ( عليه - لماله ) ، وفي البيت الخامس استخدم ضمير المتكلمين ( تدركننا - لنا - مقدرنا ) ، وهكذا في سائر اللوحة ، يمزج الشاعر بين الضمائر معتمداً أسلوب الالتفات كأحدى وسائل التأثير في المتلقي .

يرسم الشاعر في هذه اللوحة صورة لرجل يعشق الخمر ويدأوم عليها ، ويتعاطى خمرأ كأنما

صنعت خصيصاً له ، وهو رجل محب عاشق كاد أن يموت حزناً لفراق المحبوبة :

فَمَا وَجَدْتُ وَجْدِي أَمْ سَقَبُ      أَضَلُّهُ فَرَجَعَتِ الْحَنِينَا  
وَلَا شَمَطَاءُ لَمْ يَتْرَكَ شَقَاها      لَهَا مِنْ نِسْعَةٍ إِلَّا جَنِينَا

لقد أسهب الشاعر في وصف الخمر التي يحبها ويدأوم عليها ، والتي يطلب من الساقية أن تسقيه إياها ولا تبقى منها شيئاً ، وهي خمر مشعشعة كأن الورد فيها فأضفى عليها لوناً متميزاً ، وعند تعاطيها بعد مزجها بالماء تكون أسخياء ، أسخياء في ثربها ، وفي تقديمها لجلسائنا ، وهي خمر تتسي صاحب الهموم همومه كما تتسي البخيل بخله .

ولقد استخدم الشاعر صوراً جزئية للتعبير عن هذه الصورة وذلك مثل التشبيه في قوله :

- مُشَعَّشَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا  
- وَأَعْرَضَتِ الْيَمَامَةَ وَاشْمَخَتْ  
- فَمَا وَجَدْتُ كَوَجْدِي أَمْ سَقَبُ  
كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصْلِتِينَا

كما استخدم الكناية في قوله :

- يَوْمٌ كَرِيهَةٌ  
- تَرَى اللَّحْزَ الشَّيْخَ إِذَا أَمَرَتْ  
كناية عن الحرب لأن العرب كانت تكرهها .  
- عَلَيْهِ لَمَالُهُ فِيهَا مُهِينَا

كناية عن شدة تأثير الخمر وقدرتها على تغيير سلوك البخلاء

والاستعارة في قوله :

تَجَوَّرَ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ .      إِذْ أَسْنَدَ الْفَعْلَ تَجَوَّرَ إِلَى الْخَمْرِ .

كما استعان على رسم هذه الصورة بعناصر الحركة واللون والصوت ، إن الألفاظ الدالة على الحركة : ( هبي - تجور - أمرت - تدركننا - قفي - طالت - أعرضت - اشمخرت ) ، وعلى الألفاظ الدالة على عنصر اللون : ( الحص - أنماء - تربعت - الأجاراع ) ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( نخبرك - تخبرنا - رجعت الحنينا ) .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

منذ البيت السابع عشر وحتى البيت الرابع والتسعين ، وهو آخر أبيات القصيدة ، وعلى مدى ثمانية وسبعين بيتاً . تسير القصيدة على وتيرة واحدة ، يفخر فيها الشاعر من ناحية ، ويدق طبول الحرب من ناحية أخرى، ولعل في اختيار بحر الوافر الذي يشبه إلى حد كبير ( الموسيقى العسكرية ) ما يدل على

إصرار الشاعر على ملء آذان المتلقي بطبول الحرب وعناصر الفخر .

البيت السابع عشر يعتبر إلى حد كبير بيتاً مفصلياً ، يعبر الشاعر من خلاله إلى اللوحة الشاذية ، إذ يقول الشاعر في هذا البيت :-

١٧- وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ      وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَا

إذ يوجه حديثه إلى تلك الظاعنة التي أمرها بالوقوف في قوله :-

٦- قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا      نَخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَتَخْبِرِينَا

إذ يخبرها في حديثه إليها بأن الأحداث مخبوءة في الغيب ، وأن الغد يأتيك بما لا تعلمين من الحوادث ، بعدها يتوجه إلى عمرو بن هند بحديثه ويخبره خبر هذه الحوادث ، والتي سوف تصل بلاشك إلى آذان المخاطبة إذ يقول :-

١٨- أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا	وَأَنْظِرْنَا نُخْبِرْكَ الْيَقِينَا
١٩- بَأَنَّا نُرِيدُ الرَّايَاتِ بِيضاً	وَنُصِيرُ مَنْ حُمْراً قَدَرِينَا
٢٠- وَأَيَّامٍ لِنَاغُرَ طِيَّالِهِ	عَصِينَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ تَدِينَا
٢١- وَنَسْتَدِيرُ مَعَشَرَ قَدْ تَوَجَّوْهُ	بِتَاجِ الْمَلِكِ يَحْمِي الْمُخْجَرِينَا
٢٢- تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ	مَقْلَدَةً أَعْتَنَاهَا صُنُونَا
٢٣- وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا	وَشَدَّ بِنَا قَادَةَ مَنْ يَلِينَا
٢٤- مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا	يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
٢٥- يَكُونُ ثِقَالُهَا شَرْقِي سَلَمَى	وَلَهُونَهَا قَضَاعَةُ أَجْمَعِينَا
٢٦- وَإِنَّ الضَّغْنَ بَعْدَ الضَّغْنِ يَبِيرُ	عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا

لقد حاول الشاعر أن يرسم صورة يوضح فيها لعمرو بن هند شجاعة بني تغلب وبسالته في الحروب ، إذ يدخلون المعارك برايات بيض ويرجعون وقد رويت هذه الرايات بدماء الأعداء ، وأنهم قد عرفوا بعصيانهم للملوك وعدم تنزلهم لأحد من الناس ، بل هم قتلة الملوك والسادة ، فكم من سيد تركوا الخيل عاكفة عليه ، صفونا ، لقد كسروا شوكة كل عدو يقرب منهم ، وإنهم يتطلعون إلى اليوم الذي يلتقون فيه مع عدوهم في الجانب الشرقي من سلمى ، وينصبون رحي المعركة هناك ، ويطحنون فيها قضاعة أجمعينا . وهم يعرفون أن كثرة القتل تورث الحقد والبغض ، ولكن هذا قدرهم وهم على استعداد لمواجهة أحقاد الأعداء ، حينما يحاولون الانتقام .

إنها صورة المعارك الطاحنة التي يخوضها الشاعر وقبيلته ، وقد استعان الشاعر بصور جزئية



على رسم الصورة ، وذلك كالكناية في البيت التاسع عشر والبيت الثالث والعشرين ، فالكناية في البيتين عن شجاعة القوم وبسالتهم في الحروب . كما استعان بالاستعارة في قوله ( وشذبنا قتادة من يلينا ) حيث استعار تشذيب القتادة للضرب وكسر الشوكة .

- مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا	حيث استعار اسم الرحي للحرب
- يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ طَحِينَا	استعار الطحن للقتل
- يَكُونُ نِقَالُهَا شَرْقِيَّ سَلَمِي	استعار اسم النقال لموقع المعركة
- وَلِهَوْتِهَا قَضَاعَةُ أَجْمَعِينَا	استعار اللهوة للقتلى

كما استعار بعناصر اللون والحركة لرسم هذه الصورة فمن الألفاظ الدالة على اللون قوله : ( بيضاً - حمراً - غر ) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( نخبرك ) . ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( نورد - نصدر - عاكفة - صفونا - شذبنا - لنقل - يبدو - يخرج )

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

في الصورة التالية يواصل الشاعر حديثه عن الفخر ، مازجاً الماضي المورث بالحاضر الشاهد ، وعلى مدى سبعة عشر بيتاً منذ البيت السابع والعشرين وحتى البيت الثالث والأربعين راح الشاعر يصب على آذان المتلقي كلمات الفخر الممزوجة بطول الحرب إذ يقول :

٢٧- وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌ      نَطَاعِينَ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا

فالمجد عندهم موروث ، ورثه الأباء عن الأجداد ، وورثه الخلف عن السلف ، وقد شعر الذين ورثوا هذا المجد بمسئوليتهم عنه ، فاستعدوا للدفاع وبذل الأرواح دونه :

٢٨- وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ	عَلَى الْأَحْقَاضِ نَمْنَعُ مِنْ يَلِينَا
٢٩- نَدَافِعُ عَنْهُمْ الْأَعْدَاءَ قَسَمًا	وَنَحْمِلُ عَنْهُمْ مَا حَمَلُونَا
٣٠- نَطَاعِينَ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا	وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غَشِينَا

إذ يرسم الشاعر صورة لشجاعة قومه الذين يمنعون جارهم عندما تشتد الشدائد ، ويحملون عنهم دماء وبيات عدوهم ، ثم فعل قومه في الحروب فهم يطاعنون إذا تباعد عنهم الأعداء ، ويضربون بالسيف إذا اقترب منهم عدوهم ، ويحدد بعد ذلك أدوات الحرب وكيفية استخدامها قائلاً :

٣١- بِسُيُورٍ مِنْ قَنَا الْخَنَى لُسُنْ	نَوَابِلَ أَوْ بِيضٍ يَعْتَلِينَا
٣٢- نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا	وَتُخْلِيهَا الرِّقَابُ فَيُخْتَلِينَا
٣٣- تَخْلُ جَمَاجِمَ الْأَبْطَالِ فِيهَا	وَمُوقًا بِالْأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا

فأدوات الحرب التي يحددها الشاعر ( سر من لنا الخطى - لنن ) ، ( خوابل ) أي رماح جيدة تتحمل وطأة الحروب وصعوبتها ، وسلاح آخر هو السيوف التي يثق بها رؤوس الأعداء شقاً ، أو يطير بها رقابهم ، فالرؤوس إما مشقوفة وإما منطائرة في عرض ميدان القتال ، وأن هذه الرؤوس كثيرة ، وأنها من كثرتها يخالها الراي أحمال إبل تسقط في أماكن كثيرة الحجارة ، وأنهم لا تأخذهم بعدوهم رافة ، إذ يهجمون عليهم هجمة شرسة ، ويجزون رؤوسهم بلا هوانة فلا يدري هؤلاء الأعداء كيف يتقون ولا ماذا يتقون من هذه الضربات ، إنها ضربات الموت الموجهة المؤلمة .

ثم يصور الشاعر المعركة وكيف دارت رحاها ، ودور أفراد القبيلة فيها إذ يقول :

- |  |   |
|--|---|
| ٣٥- كَانْ سِيوفْنَا فِينَا وَفِيهِمْ       | مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا          |
| ٣٦- كَانْ ثِيَابْنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ     | خُضْبُنْ بَارْجُونِ أَوْطَانِنَا          |
| ٣٧- إِذَا مَا عَمِّي بِالْإِسْنَانِ حَيٌّ  | مِنَ الْهَوْلِ الْمَشْبُوهِ أَنْ يَكُونَا |
| ٣٨- نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةٍ ذَاتَ حَدٍّ  | مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَ        |
| ٣٩- يَفْتِيَانِ يَرُونَ الْقَتْلَ مَجْدًا  | وَشَيْبَ فِي الْحُرُوبِ مَجَرَّبِينَ      |
| ٤٠- حَتَّى النَّاسِ كُلِّهِمْ جَمْعًا      | مُقَارَعَةً بَيْنَهُمْ عَنْ بَنِينَا      |
| ٤١- فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا بَيْنَهُمْ | فَنُصْبِحُ غَارَةً مُتَلَبِّينَا          |
| ٤٢- وَأَمَّا يَوْمَ لَا تَخْشَى عَلَيْهِمْ | فَنُصْبِحُ فِي مَجَالِسِنَا ثِينَا        |
| ٤٣- بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جَشْمٍ بَنٍ بَكْرٍ | نُقُّ بِه السَّهْلَةَ وَالْحَزُونََا      |

ويلاحظ على هذه الأبيات أن الشاعر أراد أن يظهر قوة عدوه ( كأننا سيوفنا فينا وفيهم ) ، ( كأن ثيابنا منا ومنهم ) ، فبني تغلب ( قبيلة الشاعر ) لم تنتصر على عدو جبان أو عدو ضعيف ، بل انتصرت على عدو شجاع وقوي ، وهذه سيوفنا وسيوف عدونا تعمل عملها فينا وفيهم ، وهي لكثرتها وسرعتها وحذق الفرسان وخفتهم كأنها مخاريق بأيدي صبيان يلعبون ، وهذه آثار السيوف على الثياب التي صبغت باللون الأحمر ، فقد تشبعت ثيابنا وثياب عدونا بالدماء ، ثم يخصص قومه ويذكر خبرتهم في الحروب إذا صعب التقدم فيها على الناس ، وتقل أمرها عليهم ، أتوا بكتيبة مثل جبل رهوة ، ذات شوكة يخشى بأسها ، وكنا أصحاب السبق في هذا ، وأفراد هذه الكتيبة فتيان من قبيلتنا يرون القتل في الحروب شرفاً عظيماً ، وشيب لهم خبرتهم وتجربتهم في قيادة الجيوش وحر الأعداء ، لقد جمع جيشنا بين الحماسة والخبرة ، فهل من أحد يستطيع أن يأتي بفتيان مثل فتياننا أو شيب مثلنا .

كأن الشاعر يرجع سبب الحروب إلى المحافظة على الحرم والبنين ، إتنا في اليوم الذي نخشى فيه على الحرم وتلك البنين فنصبح متيقظين مستعدين للقتال ، وأما في اليوم الذي لا نخشى فيه على

شيء فنصبح في مجالسنا جماعات جماعات ، ثم يختم هذا الحديث بقوله ( برأس من بني جشم بن بكر ) أي بجيش كثير العدد ، ( فراده من بني جشم بن بكر ) ( ندق بها السهولة والحزونا ) ، ندق به كل صعب وعسير ، ولا نبقى شيئاً ولا أحد إلا أغرنا عليه .

هذه إحدى الصور التي يفخر فيها الشاعر على عدوه ، بل على الدنيا كلها إن شئنا الدقة ،  
يمزج في هذه الصورة اللحظة الماضية واللحظة الآتية ، بين الماضي الموروث والحاضر الشاهد على  
عزته وعزة قبيلته ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بعدة صور جزئية كالتشبيه في قوله :

## ١- نان سیرقنا ... مخاریق

٢- كان ثيابنا خضين بأرجوان أو ملينا

### والكناية في قوله :

١- نَطَاعِينَ مَا تَرَاحَى النَّاسُ عَنَّا

٢- ونضرب بالسيف إذا غشنا

٣- تَخَالُ جَمَاعَةُ الْأَبْطَالِ فِيهَا وَسُوقًا

۴۔ نَجَزْ رُؤُوسَهُمۡ فِی غَیْرِ بَرٍّ

٥- فما يَنْزُورُونَ ماذا يتقونا

كناية عن مطاربتهم لغوهم .

### كناية عن ثباتهم في الحروب .

## كناية عن كثرة الجماجم المتطايرة

كناية عن عدم الشفقة على الأعداء

كناية عن كثرة ما يتعرض له هؤلاء الأعداء من

## ضرب و طعن

**كما استعان بالاستعارة في مثل قوله :-**

١- نصبنا مثل رهوة ذات جد . فاستعار اسم الرهوة للكتيبة ، ثم جعل لهذه الكتيبة حداً أي شوكة .

كما استعان بعناصر اللون والصوت والحركة ، فمن الألفاظ الدالة على اللون قوله ( سمر -

بيض - خضيب - أرجوان - طليتا ) ، ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( خرت - ندافع -

نطاعن - تراخي - عثينا - نشق - تخليها - يرثينا - نصبنا - الإنساف ) ، ومن الألفاظ الدالة على

الصوت قوله : ( حنياً - نلق - عي )

XX

يتوجه الشاعر بحديثه إلى عمرو بن هند لائماً ومغفلاً ، إذ يقول :-

۴۴- ہائی مشیلا عمرو بن ہند

٤٥- بَابُ مَشِيئَةِ عَمْرِو بْنِ هَاشِمٍ

٤٦- تَهْنِئَتُنَا وَأَوْعِیَّتُنَا رُوِّدَا

نكونُ لِقَبَائِكُمْ فِيهَا قَطْرًا

تَطْعِمُ بَنَى الْوُشَاءِ وَتَزِدُنَا

مَتَى كُنَّا لَأَمْكَ مَقْتُو بِنَا



٤٧- فإِن قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعِيَتْ  
٤٨- إِذَا عَضَّ النَّقَافُ بِنَا أَشْمَزَتْ  
٤٩- عَشَوَزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرْنَتْ  
على الأعداء قبلك أن تلينا  
وولئهم عَشَوَزَنَةً زَبُونَا  
تَدُقُّ قَفَا الْمَتَكِّفِ وَالْجَبِينَا

٤٧- فإِن قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعِيَتْ  
٤٨- إِذَا عَضَّ النَّقَافُ بِنَا أَشْمَزَتْ  
٤٩- عَشَوَزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرْنَتْ

أي شيء دعالك يا عمرو بن هند أن تجعلنا خدماً لمن وليتموه علينا ، أي شيء دعالك إلى هذا الأمر المحال ، ثم كيف تطيع الوشاية وتحقرنا ، إننا لسنا ضعفاء حتى يطعم الملك فينا ، ويصغي إلى من يشي بما يرغبه فيحقرنا ، رويداً رويداً يابن هند فلا تمن في التهديد والوعيد ، فمتى كنا خدماً لأملك ؟ أقرأ ماضينا وادرسه جيداً ، سوف تجد أن قناتنا لم تكن لعدو قبلك حتى تلين لك ، فإننا لا نصبر حتى على انتوجيه والإرشاد ، فعزتنا لا يستطيع أحد أن ينال منها .

يسجل الشاعر في هذه الأبيات تعنيفه لعمرو بن هند من ناحية ، ومناعة قومه وتساييهم على عدوهم من ناحية أخرى ، بعد ذلك يعود إلى التاريخ بقلب صفحاته ، ويعرض على عدوه ماضيه ، مباهياً مفتخراً إذ يقول :-

٥٠- فَهَلْ حُذِّثَ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ  
٥١- وَرَثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ  
٥٢- وَرَثْتُ مَهْلَهْلًا وَالْخَيْرَ مِنْهُمْ  
٥٣- وَعَتَابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا  
٥٤- وَذَا الْبُرَّةِ الَّذِي حُذِّثَ عَنْهُ  
٥٥- وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبُ  
بنقص في خطوب الأولينا  
أباح لنا حصون المجديينا  
زهيراً نعم نخبرُ الذاهرينا  
بهم نلنا تراث الأكرمينا  
به نحني ونحني الملجئينا  
فأي المجد إلا قد ولينا

٥٠- فَهَلْ حُذِّثَ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ  
٥١- وَرَثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ  
٥٢- وَرَثْتُ مَهْلَهْلًا وَالْخَيْرَ مِنْهُمْ  
٥٣- وَعَتَابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا  
٥٤- وَذَا الْبُرَّةِ الَّذِي حُذِّثَ عَنْهُ  
٥٥- وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبُ

وكان الشاعر يرد على عمرو بن هند بعد أن عنفه في الأبيات السابقة ويقول له : هل أخبرك أحد بنقص في جشم بن بكر ، كان في القرون الماضية والأيام الغابرة ، ثم راح يذكر عظماء قومه على مر التاريخ ، والذين ورثهم الشاعر ، ورث مجدهم وعزهم وشرفهم ، ورث ماضيهم كله ، ومن هؤلاء العظماء ( علقة بن سيف ) الذي جعل حصون المجد مباحة لنا ، قهراً وعنوة ، بهزيمته لأقرانه وتغلبه عليهم ، كما يذكر ( مهلهلاً ) ويخصص ميراثه له في قوله ( ورثت مهلهلاً ) وذلك لعلاقة القرى به ، ثم يذكر ( زهيراً ) الذي هو خير منه ، ويذكر ( ذا البرة ) الذي عرف واشتهر ، والذي حدث عنه عمرو بن هند ، كما حدث عن مجد ، فهو فارس مغوار يحمي عشيرته ، ويحمي جيرانه أيضاً ، ( ومنا قبله الساعي كليب ) ، وهو كليب وائل المعروف ، فأي المجد إلا قد ولينا ؟ يعود الشاعر إلى ذكر أمجاد قومه ومآثرهم ، وصفاتهم التي ينصفون بها ، والتي امتازوا بها عن غيرهم من الناس فيقول :-

٥٦- مَتَى نَعْقِدُ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ  
٥٧- وَنُوجِدُ نَحْنُ أَمْنَهُمْ نِمَارًا  
تَجِدُ الْحَبْلَ أَوْ نَقِصِ الْقَرِينَا  
وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا

٥٦- مَتَى نَعْقِدُ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ  
٥٧- وَنُوجِدُ نَحْنُ أَمْنَهُمْ نِمَارًا



- ٥٨- وَنَحْنُ غَدَاةٌ أَوْقَدَ فِي خَزَازٍ  
٥٩- وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطِي  
٦٠- وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أَطْعَمْنَا  
٦١- وَنَحْنُ النَّارِكُونَ لِمَا سَخَطْنَا  
٦٢- وَكُنَّا الْإِيْمَنِينَ إِذَا التَّقِيْنَا  
٦٣- فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ لَيْهِمْ  
٦٤- فَأَبُوا بِالنَّهَابِ وَبِالسَّبَايَا
- رَفَعْنَا فَوْقَ الرَّافِدِيْنَا  
تَسَفُّ الْجَلَّةُ الْخُورُ الدَّرِيْنَا  
وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عَصَيْنَا  
وَنَحْنُ الْأَخْذُونَ لِمَا رَضِينَا  
وَكَانَ الْإِسْرَيْنَ بَنُو آيِينَا  
وَصَلْنَا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا  
وَأَبْنَا بِالْمُلُوكِ مَصْفَدِينَا

إذ نتحدث هذه الأبيات عن شجاعة بني تغلب ، ورباطة جأشهم وصلابتهم في الحروب ، فمتى قرئوا يقوم في قتال أو جدال غلبوهم ، وقهروهم ، وهم أمنع الناس ذمة وجواراً ، وأكثر الناس عوباً لمن يحتاج عونهم ، فعندما اشتعلت نيران الحرب في خزازي ، فاق عون بني تغلب لجيرانهم كل عون ، ومن مظاهر هذا العون أننا حبسنا أمرنا بهذا الموضع الذي يقال له ( نو أراطي ) ، حتى سفت النوق قديم البنت وأسوده ، ونحن الذين نمنع الناس من كل ما لا ينبغي لهم الدخول فيه ، فإذا كرهنا شيئاً تركناه ، ولا يجبرنا أحد على قبوله ، وإذا رضىنا أخذه ولم يحل بيننا وبينه أحد ، ثم يتحدث عن إحدى المواقع التي كان الفاعر وقومه الأندنين أصحاب الجهة اليمنى في الجيش ، وكان أبناء عمومته أصحاب الجهة اليسرى منه ، وكل منا قد انقض على عدوه قتلاً وأسراً وأب أبناء العمومة بالغنائم من أموال وسبايا ، ورجعنا نحن ومعنا سادة القوم وملوكهم وفرسانهم مقرنين في الأصفاد ، أذلاء .

رسم الشاعر في الأبيات السابقة صورة أظهر فيها شجاعة قومه وبسالتهم في الحروب ومكانتهم في المجتمع ، بدأها ب خطاب مباشر إلى عمرو بن هند ، وأنهاها بذكر بعض مواقفهم في الحروب ، وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة ببعض الصور الجزئية مثل الاستعارة في قوله ( فإن قناتنا يسا عمرو أعيت ) حيث استعار لفظ القناة للعزة ، ثم بنى على هذه الاستعارة صوراً أخرى فقال ( أعيت على الأعداء قبلك أن تلينا ) فجعلها قناة صلبة ، أي عزة لا ترام ، ثم قال ( إذا حض التقاف بها شمازت ) فجعلها تشمتز وتولي في قوله ( وولتهم عشوزنة زبونا ) ، وتحدث صوتاً في قوله ( عشوزنة إذا انقلب أرت ) .

والاستعارة أيضاً في قوله ( أباح لنا حصون المجد دينا ) إذ جعل للمجد حصوناً ، وجعل هذه الحصون متاحة لبني تغلب .

كما استعمل الكناية في قوله  
- وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطِي  
- وَأَبْنَا بِالْمُلُوكِ مَصْفَدِينَا.

تَسَفُّ الْجَلَّةُ الْخُورُ الدَّرِيْنَا

ولقد رسم الشاعر لشجاعة قومه وبسالتهم ومكانتهم الاجتماعية صورة استعان فيها باللون والصوت والحركة فمن الألفاظ الدالة على الحركة قوله: ( أبوا - صالوا - صلنا - الساعي - نجد - نعتقد ) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله ( أرنت - اشمازت - ندق - حدثت ) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله: ( الدرين - أوقد - غداة ) .

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

بدأ الشاعر الصورة السابقة بحديث مباشر إلى عمرو بن هند ، وفي هذه الصورة يتوجه إلى بني بكر أعداء الشاعر وقبيلته ، يتوجه إليهم قائلاً :-

٦٥- إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرِ إِلَيْكُمْ	أَلَمَّْا تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا
٦٦- أَلَمَّْا تَعْرِفُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ	كَتَائِبَ يَطْعَنَ وَيَرْتَمِينَا
٦٧- عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَالْيَأْسُ الْيَمَاسِي	وَأَسِيَّافٌ يَقْمَنَ وَيَنْحَنِينَا
٦٨- عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغٍ فِي دِلَاسٍ	تَرَى فَوْقَ النَّجَادِ لَهَا غُضُونَا
٦٩- إِذَا وَضِعَتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْمًا	رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا
٧٠- كَانَ مَتَوْنَهُنَّ مَتُونُ غُرُرٍ	تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرِينَا
٧١- وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرُّوعِ جُرْدٌ	عُرْفَنَ لَنَا نَقَائِدَ وَاقْتُلِينَا
٧٢- وَرِثَاهُنَّ عَنْ آبَاءٍ صِدْقٍ	وَنُورُثُهَا إِذَا مِتْنَا بَنِينَا

تحوا يا بني بكر وتباعدوا ، فليس المجال مجالكم ، فلن تقدروا على مساماتنا ومباراتنا ، ألم تعلموا من تاريخنا بعضاً من صفاتنا ؟ بلى لقد علمتم ذلك ، وعلمتم أيضاً كتائب منا ومنكم يطعن بعضهم بعضاً ويرمي بعضهم بعضاً ، وكان علينا في هذه المعارك الخوذ والدروع اليمينية الصنع ، ومن أسلحتنا السيوف التي تتحرك بسرعة نتيجة لكثرة الضرب بها ، ولقد كانت دروعنا تامة لينة تزل عنها السيوف عند القتال ، إن هذه الدروع التامة قد أثرت في جلود أبطالنا ، فجعلتها سوداء من أثر صدأ الحديد إن هذه الدروع مدرجة ، تشبه في تدرجها سطح الماء في الغدران إذا ضربتها الرياح ، ومن خصائصنا أيضاً ، أننا تحملنا في الحروب خيول جرداء ، أخذناها عنوة من أعدائنا بعد استيلائنا عليها ، ولقد ورثنا خيولنا عن آبائنا الكرام وسوف نورثها أبنائنا .

في اللفظة السابقة يقول الشاعر :-

- فَمَلْ حُذِّثَ فِي جَسْمِ بَنِي بَكْرِ  
بِنَقْصٍ فِي حُطُوبِ الْأُولِينَا

فالامر مجرد حديث ، وقد يكون الحديث سراً ، وهو بين عدد محدود من الناس ، لكن الشاعر يرد عليه وهو يشهد الدنيا كلها على صدق مقالته ، إذ يقول :-

- ٧٣- وقد علم القبائل من معد  
٧٤- بأننا العاصمون بكل كحل  
٧٥- وأنا المانعون لما يلينا  
٧٦- وأنا المانعون إذا قدرنا  
٧٧- وأنا الشاربون الماء صفوا  
٧٨- ألا سائل بني الطماح عنا  
٧٩- نزلتم منزل الأضياف منا  
٨٠- قريناكم فعملنا قراكم  
٨١- يكون ثقالها شرقي نجد
- إذا قُبِّبَ بأبطحها بنينا  
وأنا البائلون لمجتديننا  
إذا ما البيض فارقت الجفونا  
وأنا المهلكون إذا اتينا  
ويشرب غيرنا كثيرا وطينا  
ودعينا فكيف وجئتمونا  
فعملنا القرى أن تستمونا  
فبيل الصبح مرداة طحونا  
ولهوئها قضاة أجبعينا

لقد علمت قبائل (معد) أننا سادة العرب وأشرفها بلا فخر ، ومن الصفات التي اهلتنا للسيادة والشرف أننا في السنة المتعددة ، نعصم الناس ونبذل لمن يطلب منا ، وأنا نمنع جيراننا بحد سيفنا ، وأنا أصحاب مروءة فننعم على من وقع في أسرنا بالعفو عنه ، كما أننا أولو بأس شديد فنهلك من أتانا بغير علينا ، وأنا نشرب الماء صافياً ، ونترك لغيرنا الكدر والطين ، فنحن القادة والسادة ، وغيرنا تبع لنا ، فلا يشرب أحد ، ولا يرد الماء أحد قبلنا .

يحول الشاعر إلى بني الطماح ودعمي ، أسألوا هذين الحيين كيف وجدونا في الحروب وفي الشدائد ، ثم يفصل هذا القول مبيناً ما فعلوه تجاه هذين الحيين ، إذ عاجلهم بالحروب ولم ينتظروا حتى يغيروا عليهم ، فتكونوا سبباً لثمت الناس لهم ، لقد قريناهم بكتيبة تطحن الرجال كطحن الرحي ، ويحدد موقع هذه المعركة بشرقي نجد والذين طحنوا فيها هم قضاة .

استخدم الشاعر صوراً جزئية للتعبير عن هذه المعاني ، ومن هذه الصور التشبيه في قوله :

- كان متونهم متون غدر .

والكناية في قوله :

- وأسيفاً يُمْنَن ويُنْحِنينا

كناية عن كثرة الضرب

- وأنا الشاربون الماء صفوا

ويشرب غيرنا كثيراً وطينا

والاستعارة في قوله :

- وأسيفاً يُمْنَن ويُنْحِنينا .

إذ أسند الشاعر فعل القيام والإحناء للسيوف وذلك على سبيل

الاستعارة .

- مرداة طحونا ، فالمرداة الصخرة ، استعارها واستعار كلمة ( طحونا ) للحرب .

- نزلتم منزل الأضياف منا فعملنا القرى أن تستمونا

إذ شبه الأعداء بالأضياف ، وشبه فعلهم بأعدائهم بالقرى ، وأنهم قدموا لأضيافهم أو لأعدائهم هذا  
القرى ، مخافة الشتم والمعبة .

كما استعان بعناصر اللون والحركة والصوت على رسم صورة لهذه المآثر ، فمن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( تصفقا - سائل - تشمونا - طحونا - الروح ) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : ( البيض - جونا - جرد - البيض - صفوا - كدرا - كحل - الصبح ) ، ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( إليكم .. إليكم - يثمن - يثمنينا - فارقت - أتينا - نزلتم - عجلنا )

[illegible]

بدأ الشاعر قصيدته بالحديث عن الخمر ، وأسهب في وصفها ، وفي نهاية القصيدة يتحدث عن النساء ، لتكتمل بذلك دائرة اهتمامات الفتي العربي القديم ، وتكتمل فتوته أيضاً باكتمال ثلاثية الخمر والحرب والنساء ، والنساء اللاتي يتحدث عنهن الشاعر في هذا الجزء من القصيدة هن نساء من بني جشم بن بكر ، زوجات هؤلاء الفرسان يقول عنهن الشاعر : -

٨٢- عَلَى أَثَرِنَا بِيضُ حِمَانٍ  
٨٣- ظَعَانٌ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرِ  
٨٤- أَخَذْنِ عَلَى بُعُولَتَيْنِ عَهْدًا  
٨٥- لِيَسْتَلْبِثَ أَبَدَانَا وَيَبِيضَا  
٨٦- إِذَا مَا رَحِمَا بِمَعِينِ الْهُوَيْنَى  
٨٧- يَقْتَنُ حَيَانَنَا وَيَقْلُنْ لَعْنَتُهُمْ  
٨٨- إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِيَّةَا  
٨٩- وَمَا مَنَعَ الظَّعَانِ مِنْ ضَرْبٍ

والنساء اللاتي يتحدث عنهن الشاعر بيض حسان ، وأضفن إلى جمالهن الحسب العريق والدين الذي دعاهن إلى العفة ، وأنهن يخرجن في الحروب حتى يقاتل الفرسان قتالاً شديداً خوفاً على هؤلاء الضعائف من الوقوع في أسر الأعداء ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن هؤلاء النسوة قد أخذن على بعولتهن عهداً إذا خرجوا في الحروب ولاقوا كتائب الأعداء ولاقوا فوارسهم المعلمين أن يقاتلوا وينتصروا ويستلبوا هؤلاء الفرسان ، ويستلبوا منهم دروعهم وبيضهم وأن يرجعوا معهم الأسرى مقرنين في الحديد .

يعود الشاعر بحديثه مرة أخرى إلى وصف الظعائن ، فيتحدث عن مشيهن الذي يشبه مشي  
السكاري ، وذلك في تنبيه وتمايلهن ، إنها مشية كما قال الآخر ( لا ريث ولا عجل ) .



مرة أخرى يجمع الشاعر بين النساء والخمر ، والحديث عنهما هنا في بيت واحد ، وكان العلاقة بين الخمر والشجاعة والنساء لا تفارق عقل الشاعر ولا وجدانه .

ولهؤلاء النفوس دور في الحروب فهن يقتنن الجياد ويقمن على خدمتها ، ويؤدين دوراً آخر ، ربما يكون أكثر أهمية من الدور الأول ، إذ يقمن بحض بعولتهن على القتال في أسلوب له مغزى ، إذ يقنن لأزواجهن ( لستم بعولتنا إذا لم تمنعونا ) ويرد عليهن أزواجهن بقولهم :-

إِذَا لَمْ تَحِمِّهِنَّ فَلَا بَقِيَّةَ لَنَا بَعْدَهُنَّ وَلَا حَيَّةَ

فالموت أهون من عدم حماية هؤلاء الطعائن ، ولا يمنع الحرمات إلا ضربات السيوف تقرى على رؤوس الأعداء تشبه في خفة حركتها القلن أي الخشب ، التي يلعب بها الصبيان ، يديرونها ثم يضربون بها .

الكلمة الأخيرة للشاعر في قصيدته يرسلها إلى الدنيا بأسرها إذ يقول :

٩٠- إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَمْنَا	آيْنَا أَنْ يُقَرَّ الْخَسَفَ فِينَا
٩١- أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا	لَفَجْهَلٍ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَ
٩٢- لَنَا الدُّنْيَا وَمَا أَمْسَى عَلَيْهَا	وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَ
٩٣- بَغَاةَ ظَالِمِينَ وَلَا ظُلْمَنَا	وَلَكِنَّا مَسْبُودًا ظَالِمِينَ
٩٤- مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا	وَنَحْنُ الْبَحْرَ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا

وكلمة الشاعر الأخيرة إلى الناس أجمعين تتلخص في أن قومه لا يحتملون الظلم ، ولو كان من الملوك ، فهم يابون أن يقر فيهم الخسف ، وإذا حاول أحد معنا ذلك نهلكه ، ونعاقبه بما هو أعظم ، ( يريد أنهم يجازونه على جهله عليهم ) ، والدنيا كلها ملك لنا لا ينازعنا في ملكها أحد ، وإذا أردنا أن نبطش بأحد بطشنا به ، ولا يمنعنا عن ذلك أحد ، لقد جمعنا القوة إلى الملك ، إلى الكثرة ، فكثير عددا حتى ضاقت بنا الأرض على رحابتها ، فملأنا سفن البحر .

صورة رسما الشاعر جمعت بين الشجاعة والفتوة وحماية الحرمات والحديث عن النساء . استعان الشاعر على تكوينها ببعض الصور الجزئية كالتشبيه في قوله :-

- إِذَا مَا رَحْنَ يَمْشِينَ الْهُوَيْنَى      كَمَا اضْطَرَبَتْ مَتُونُ الشَّارِبِينَ  
حيث شبه مشيين ودلن وتمايلهن بمشية السكارى  
- تَرَى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالْقَلِينَا .

**واستعان بالكناية في مثل قوله :-**

عَلَىٰ أَثَرِنَا يَبِضُّ

—مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى مَضَا عَنَّا—

كُتَابَةُ عَنْ النَّسَاءِ .

### كثابة عن كثرة العدد .

وَلَحْنُ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا

كما استخدم الاستعارة في مثل قوله : ( خَلَطَنَ بِمِيسَمٍ حَسَبًا وَدِينًا ) فلقد استعار كلمة خلط - من  
للجمال والحسب والدين . كما استخدم عناصر اللون والحركة والصوت في رسم هذه الصورة فمن  
الألفاظ الدالة على اللون قوله :- ( بيض - بيضا ) ، ومن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( خلطن  
- لاقوا - ليستلبن - يمشين - اضطربت ) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( يلقن ) .

**ويمكن أن نلج عند عمرو بن كلثوم السمات الآتية :-**

(١) استخدم الالتفات للتأثير في المتلقي وإثارة انتباهه ، وقد مر أثناء التعليق على القصيدة في المواضع التي استخدم فيها الشاعر هذه القيمة البلاغية .

(٢) يحرص الشاعر على أن يجعل المثلي يحس بظبول الحرب تترع أذنيه ، وذلك بتصوير المعارك التي خاضها الشاعر وقبيلته ، كما يحرص الشاعر على رسم صورة لقومه الذين يمنعون جارهم ، ويحمون نيارهم .

(٣) بـصـور الشـاعـر أـعداءه بـأنهم فرسان شجعان .

XX

## (٧) التحليل البياني لمعلقة ليبيد بن ربيعة :-

ليست الصورة في معلقة ليبيد مأساوية قاتمة كما يبدو للمتلقى في مقطع الأطلال ، بل العكس من ذلك تماماً ، فالصورة في هذه المعلقة تعبر عن فخر ، وفتوة ، وكرم ، وشجاعة ، وحسب ، ونسب ، لقد وقف ليبيد على الأطلال الدارسة وحاول مساغلتها :-

فَوَقَّضْتُ أَسَالَهَا وَكَيْفَ سَوَّالِنَا      صُمَا خَوَالِدَ مَا يُبِينُ كَلَامُهَا  
عَرَيْتُ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكُرُوا      مِنْهَا وَغَوَّرَ نُؤْيُهَا وَنُمَامُهَا

لكن الجديد عند ليبيد أنه لم يقع أسير هذه الأطلال ، فلم يجلس بجوارها باكياً حزيناً ، يبكي ويستبكي رفاقه ، لكنه انطلق يشق طريقه في الحياة التي أحبها وأحبته ، فوهبته العمر الطويل المديد ، إذ عاش كما تقول بعض الروايات حتى زاد عمره على مائة وأربعين سنة .

لم تتوقف الحياة عند ليبيد لرحيل المحبوبة بل راح يبحث عن الحياة وهو يقول :-

فَاكْطَعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَمِثْلُهُ      وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خَلَّةٍ صَرَّامُهَا  
وَإِحْبَبُ الْمُحَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصُرْمُهُ      بَاقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وَزَاغَ قَوَامُهَا

ثم يتذكر في زخم الحياة من يدعوها نوار فيقول :

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارَ بَأَنِّي      وَصَالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَدَامُهَا  
تَرَاكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَهَا      أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضُ أَلْفُوسٍ حِمَامُهَا  
غَلَبَ تَشَدُّدُ السُّخُولِ كَأَنَّمَا      جُنَّ الْبَدِيَّ رَوَاسِيَا أَقْدَامُهَا  
أَنكَرْتُ بِأَطْلَهَا وَبُؤْتُ بِحَقِّهَا      يَوْمًا وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَى كِرَامُهَا  
وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَقِّهَا      بِمَغَالِقِي مَتَّابِهِ أَصْلَامُهَا  
إِنَّا إِذَا التَقَتِ الْمَجَامِعُ لَمْ يَزَلْ      جِنَّا لِيَزَارُ عَظِيمَةً جَنَامُهَا  
وَمَقْسَمٌ يُعْطِي الْعَشِيرَةَ حَقِّهَا      وَمَغْنَمٌ لِحَقْوَقِهَا مَضَامُهَا

هذه هي الملامح العامة للصورة في معلقة ليبيد ، وتدل هذه الصورة على رجل شديد الاعتداد بالنفس ، يكبح جماح عاطفته وهواه بلجام عقله ، يسعى لتحقيق معالي الأمور ويكره سفسافها .

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

الصورة في مقطع الأطلال عند ليبيد موحشة ، إلا أنها مغايرة لصورة الأطلال عند امرئ القيس وطرفة وعنترة وزهير ، فالصورة هنا قد خلت من وجود الإنسان ، وفيها أصبح المكان مرتعاً للوحش ، ( تأبد غولها فرجامها ) ، والظباء والنعام أنتجت ، ( أَطْلَلْتُ بِالْجَهْلَتَيْنِ ظَبَاؤَهَا وَنَعَامَهَا ) وهي مطمئنة

إذ لا يطاردها إنسان ( والوحش ساكنة على أطلاتها ) وهذه الأطلاء حديثات الولادة ( صونا تسأجل بالفضاء بهامها ) .

كل شيء هادئ ساكن مطمئن في هذه الصورة ، إلا أن اللافت للنظر وجود الماء فيها ، وهو أساس الحياة ( وجعلنا من الماء كل شيء حي ) ، كما يلفت النظر وجود الأيهاقان وهو نبات يأكله الإنسان والحيوان على السواء ، ويلفت النظر ثالثاً وجود الطباء والنعام ، فالأولى تلد والثانية تبيض .

لقد سبقت الإشارة إلى أن ليبدأ كان محباً للحياة ، لذلك حشد في هذه الصورة مقومات الحياة التي أحبها ، - الماء والطعام - فعندما تحدث عن النبات لم يتحدث عن أشجار الصمغ العربي ، بل تحدث عن نبات يصلح طعاماً للإنسان والحيوان ، وعندما تحدث عن الماء لم يتحدث عنه سبلاً مدمراً ، بل تحدث عنه مخلصاً للحياة ومجدداً لها ، ففي قوله :-

٢- فَمَدَّاعُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا      خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الرَّحْمَنُ سِلَامُهَا  
٨- وَجَلَّ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَانَهَا      زَبْرٌ تَجِدُ مَوْتَهَا أَقْلَامُهَا

لقد كشفت السُّيُولُ عن الطُّلُولِ لتجدها ، أو لتعبد نكراها ، أو لتضمن لها الخلود في قوله :-

فَعَلَّا فُرُوعُ الْإِيهَاقِ وَأَطْلَقَتْ      بِالْجَهْلَتَيْنِ ظَبَارُهَا وَنَعَامُهَا

نجد أن السُّيُولَ هنا غير مدمر ، لقد ساهم في إثبات الأيهاقان ، وفي استمرار الحياة ، فالصورة في مقطع الأطلال وإن كانت خالية من الإنسان ، إلا أنها لا تعبر عن الدمار الشامل الذي حل بالمكان بسبب رحيل من أسماها نوار ، لقد ضمن ليبدأ استمرار الحياة من خلال عناصر الصورة نفسها - كما سبق أن أشارت الدراسة - .

لقد استعان الشاعر على رسم وتوضيح هذه الصورة بعناصر اللون والصوت والحركة ، فما يدل على اللون في هذه الصورة قوله : ( مدجن - عشية - الأيهاقان - نؤورها ) ، وما يدل على عنصر الصوت قوله ( الرواعد - متجلوب - يرزأها - أسأها - سؤلنا ) ، وما يدل على عنصر الحركة قوله : ( فعلاً - ساكناً - جلاً - رجع - أسف - وقتت - فأكروا - غودر ) ، وقد استعان الشاعر على توضيح هذه الصورة بصور جزئية مثل التشبيه في قوله :-

٢- فَمَدَّاعُ الرِّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا      خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الرَّحْمَنُ سِلَامُهَا  
٨- وَجَلَّ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَانَهَا      زَبْرٌ تَجِدُ مَوْتَهَا أَقْلَامُهَا

والتمثيل في قوله :-

٤- رُزِقَتْ مَرَايِجَ النُّجُومِ وَصَابِهَا      وَتَقَى الرَّوَاعِدُ جَوْدَهَا وَرِهَامُهَا





- ١٣- مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يَظَلُّ عَصِيَّتَهُ  
 ١٤- كَأَنَّ نِعَاجَ تَوْضِيعٍ فَوْقَهَا  
 ١٥- حَفِزَتْ وَزَالِيهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا  
 زَوْجٌ عَلَيْهِ كَلَّةٌ وَقَرَامُهَا  
 وَظَبَاءٌ وَجَرَّةٌ عَطْفًا أَرَامَهَا  
 أَجْزَاعُ بَيْشَةٍ أَثْلَهَا وَرِضَامُهَا

ويلاحظ حديث الشاعر بصيغة الجمع (ظعن - تحملوا - تكنسوا - زجلاً - نعاج - ظباء) ، ويتحدث الشاعر عن هذه الظعن التي حركت أشواقه ، يوم أن دخلت الهودج ، وتحملوا جماعات ، إنه يرقب الموقف جيداً ، فهو يرى ما يحدث ويصفى جيداً لكل صوت ، إنه يسمع الهودج وهي تصر ، ويراهما وقد حفت بالثياب وفرشت بالقرام ، ويرى هؤلاء الظعن اللاتي يشبهن نعاج توضح ، أو ظباء وجرة بيض متحننات إلى أولادهن ( وأن هذه الأحمال لما زاليها السراب تبيقت كأنها شجر قد ضربته الريح فهو يخفق أو كأنها جبال صغار )<sup>(١)</sup> ثم يذكر أماكن تتلقاها ، بين مشارق الجبلين ، ومحجر ، وفردة ، ورخامها ، وصوائق ، طلخام ، والقهر ، فهذه هي الأماكن التي يظن وجودها فيها ، أو يظن تتلقاها بينها .

فالشاعر يصف أحداثاً جارية ، لا يعبر عن شوق دفين ، ولهفة حارقة ، لفراق من أحبها . لقد جعلها واحدة في جماعة ، ولم يخصصها بشيء حتى يذكر الاسم .

جمع الشاعر لهذه الصورة عناصر اللون والصوت والحركة ، فمن الألفاظ الدالة على عنصر اللون : ( أرامها - السراب ) ، وما يدل على الصوت قوله ( تصر ) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر الحركة قوله ( تحملوا - تكنسوا - حفزت - تقطعت - حلت - أيمنت - فاقطع - واصل - صرام ) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه في قوله :-  
 - كَأَنَّ نِعَاجَ تَوْضِيعٍ فَوْقَهَا  
 فقد شبه النساء اللاتي في الهودج بالنعاج .

والكناية في قوله :-  
 - وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرَبَامُهَا  
 - مُتْرِكَةٌ حَلَّتْ بِقَيْدِ  
 - مِنْ مَحْفُوفٍ يَظَلُّ عَصِيَّتَهُ  
 - عَطْفًا أَرَامُهَا  
 كناية عن قطع العلاقة بها .  
 كناية عنها .  
 كناية عن الهودج .

كما استخدم الاستعارة في قوله :  
 ( تَصِرُّ خِيَامُهَا ) فقد جعل الخيام تصر ، وذلك على سبيل الاستعارة .

<sup>(١)</sup> ديوان ليد - ص ٢٠٧ .

( كَلَّةٌ / قَرَامِهَا - أَقْلَمُهَا / رِضَامِهَا - أَسْبَابِهَا / رَمَامِهَا - فُرْدَةٌ / فَرَخَامِهَا )

المنطع الذي خصصه الشاعر لتصوير ناقته يمكن إدراك لقطتين فيه ، كل لقطة فيهما تكمل اللقطة الأخرى ، ففي اللقطة الأولى يصور الشاعر ناقته بأنها سحابة صهباء ثم يعدل عن هذا مسرعاً إذ يصور ناقته بأنثى يتبعها حمار :-

٢٤- فَلَهَا هَيَّابٌ فِي الزَّمَامِ كَانَهَا  
صَهْبَاءُ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا  
٢٥- أَوْ مَلِيعٌ وَسَقَتْ لَأَحَقَبَ لَاحَهُ  
طَرَدَ الْفُحُولَ وَضَرَبُهَا وَكَدَامُهَا  
٢٦- يَعْلُو بِهَا حَتَبَ الْإِكَامِ مُسَحَّجًا  
قَدِ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوَحَامُهَا

( أ ) الأتَان في حقيقه بياض ، وأن الفحول قد ضربته وعضته ، وأن آثار هذا الضرب وهذا العض ظاهرة عليه ، وأن الأتَان قد حملت له .

(جـ) ظلّا على هذا الحال حتى أتما ستة أشهر ، وهما يطلبان الماء ، فقد عاشا فترة على الرطب .  
( د ) بعد هذه الفترة رجعا إلى الرأي السديد ، وعزما على ورود الماء حيث انتضى الربيع وجاء الصيف .

(و) مضى وقدم الأثنان لخوفه عليها ، حتى توسطاً جانب النهر الصغير ، وورداً عينا مملوءة بالماء .  
وأن هذه العين قد جفت بضروب النبت والقصب ، فهي في ظل هذا النبت وهذا القصب ، مما  
يجعل ماءها أبرد .

(۳۳۲)

(تحسرت - تقطعت - صدعا - مصرع ) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : ( صهباء - أحقب -  
دخان - نار - ساطع - ثابت عرفج ) .

وقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه في قوله :-  
٢٤- قَلَّهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا  
صَهْبَاءُ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا  
٣١- فَتَنَازَ عَا سَبْطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ  
كُدُخَانٍ مُشْعَلَةٍ يُقَبِّضُ ضِرَامُهَا  
٣٢- مَشْمُولَةٌ غُلَّتْ بَنَاتُ عَرَفَجٍ  
كُدُخَانٍ نَارٍ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا  
كما استعان بالكناية في قوله :-

- وَسَقَتْ لِأَحْقَبٍ لَاحَةً .  
- يَعْلُو بِهَا حَذَبُ الْأَكَامِ مُسَحَّجًا .  
إذ كنى عن حملها بقوله وسقت وكنى عن الفحل بقوله أحقب .  
كناية عن الصلابة وقوة التحمل من ناحية وحرص الفحل على  
أثاته ونفاعه عنها من ناحية أخرى .

واستعان بالاستعارة في قوله :

- تَنَازَعَا سَبْطًا  
السبط الممتد الطويل ، استعاره الشاعر للغبار المتطاير من  
سباق الأتان والحصار الوحشي

%%

اللقطة الثانية في لوحة الناقة قد تكون أكثر إثارة من اللقطة الأولى ، إذ جمع لها الشاعر  
من عناصر التشويق وجذب الانتباه والإثارة ما لا يخفى على أحد ، وما سوف يعالج خلال هذه السطور  
يبدأ الشاعر في رسم خيوط هذه اللقطة منذ الاستفهام الذي صر به البيت الأول حيث يقول :-

أفتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها

يجب ما هنا ملاحظة كلمتي ( مسبوعة - خذلت ) ، إذ يشبه الشاعر ناقته ببقرة وحشية ، أكل ( السبع )  
وليدها ، فتخلقت عن القطيع لتبحث عن هذا الوليد ، ثم يستمر الشاعر في استكمال عناصر هذه اللوحة  
فيوضح :-

( أ ) أن البقرة راحت تبحث عن وليدها ، ربما يكون قد اختفى وسط النباتات ، ويلاحظ قول الشاعر  
( خنساء ضيعة الفرير ) إذ يلقي بمسئولية ضياع الولد على الأم ، وهو صادق في هذا .

( ب ) في بحثها عن الفرير الضائع ، وأثناء طوافها في جنبات المكان ، تحدث هذه البقرة صوتاً ، إنه  
صوت الأم الحزينة ، إنها ترسل هذا الصوت من أجل وليدها ، ليته يسمع ، ولن يسمع ، إن هذا



الوليد الأغبر المعفر الغر ، تنازعت شلوه ذئاب ضاربة ، تحصل على طعامها من صيدها ،  
والتعبير في قوله ( تنازع شلوه غيس كواسب ) ، قد بلغ مداه من التأثير .

(جـ) متى تنازعت الذئاب شلوه هذا الفرير ؟ عندما أهملت الأم في رعاية ابنها ، في الوقت الذي يحتاج إليها . صادفت الذئاب غرة في هذا الوليد ، فأصبحت الأم فيه ، إنها سهام المنايا التي لا تطيش ،  
يقول الشاعر :-

- صادفن منه غرة فأصبحتها إن المنايا لا تطيش سهامها

( د ) أثناء بحث البقرة عن ولدها ، حيث استمر هذا البحث سبعة أيام ، وفي إحدى الليالي انهمر المطر ، وكان شديداً وغزيراً حتى علا طريقه متنها ، فدخلت في أصل شجرة لتقي نفسها هذا السيل ، لقد كانت الليلة مظلمة ، غطي الغمام النجوم ، وحجب الضوء ، وكانت البقرة مضيفة .

(هـ) وإذا ما أسفر الصبح ، أعادت الكرة من جديد ، وخرجت تبحث عن الوليد ، حتى ينست في اليوم السابع من الحصول عليه ، وجف ضرعها لا من الإرضاع ، بل من فقد الوليد ، وعندما سمعت صوت الأنيس خافت منه ، ومن سهامه ، ومن كلابه وصيده ، فأسرعت مولية الألبار ، وهي تتصور أن الأنيس عن يمينها تارة ، وتتصوره تارة أخرى عن شمالها ، وثالثة من خلفها ، ورابعة من أمامها . إنها صورة الفرع ، الفرع من الموت .

( و ) ينس الرماة من اللحاق بها ، فأرسلوا خلفها كلاب الصيد ، ودخلت البقرة مع هذه الكلاب في معركة تدافع فيها عن حياتها ، إنه قتال من أجل البقاء ، انتصرت البقرة في النهاية ، وقتلت الكلبة (كساب) والكلب (سخام) .

هذه هي الصورة التي رسمها الشاعر لناقته ، صورة فيها الجزع والهلع والخوف ، والقتال والدم ، وفيها من جانب آخر قوة التحمل والرشاقة وإجادة القتال ، وهذا ما عبرت عنه الأبيات التالية :-

خَلَّتْ وَهَانِيَّةُ الصَّوَارِقِوَامِهَا  
عُرْضَ الشَّقَاتِقِ طَوْفَهَا وَبَغَامِهَا  
غَيْسٌ كَوَاسِبٌ لَا يَمَنُّ طَعَامِهَا  
إِنْ الْمَنَايَا لَا تَطِيشُ سِهَامِهَا  
يُرْوِي الْخِمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامِهَا  
بِعُجُوبِ أَنْفَاءٍ يَمِيلُ هِمَامِهَا  
فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامِهَا  
كَجَمَانَةِ الْبَحْرِ سَلَّ نِظَامِهَا

٣٦- أَفْتَلَكْ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ  
٣٧- خَنَسَاءٌ ضَبَعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرَمْ  
٣٨- لَمَعْفَرٍ قَهْرٍ تَنَازَعِ شِلْوُهُ  
٣٩- صَادَفَنَ مِنْهُ غِرَّةٌ فَأَصْبَحَتْهَا  
٤٠- بَاقَتْ وَأَسْبَلَتْ وَاكْتَفَتْ مِنْ يَمَلَةٍ  
٤١- تَجْتَفَتْ أَصْلًا قَالِصًا مَتَبِّدًا  
٤٢- يَعْلُو طَرِيقَةً مَقْتَبَهَا مَتَوَاتِرٌ  
٤٣- وَتُضَيُّ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مَنِيرَةٌ

- ٤٤- حتى إذا حَسَرَ الظلامُ وأسفرت  
 ٤٥- علَّيتْ تَرَدُّدٌ في نِهاءِ صُعائدٍ  
 ٤٦- حتى إذا يَنَمَتُ وأَسْحَقَ حَالِقُ  
 ٤٧- وتَسَمَّعَتْ رَزَّ الأُنيسِ فراعَها  
 ٤٨- فَغَدَت كِلَا الفَرَجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ  
 ٤٩- حَتَّى إِذَا يَنَسَّ الرِّمَاءَ وأرسلوا  
 ٥٠- فَلَحِقْنَ واعتَكَرَتْ لَهَا مَسْثَرِيَّةٌ  
 ٥١- لَتَخُودَهُنَّ وَأَيَّقَنَّ إِنْ لَمْ تَنُذَّ  
 ٥٢- فَتَقَصَّصَتْ مِنْهَا كَسَابَ فَضُرَّجَتْ
- بَكَرَتْ تَرَلُّ عَنْ التَّرَى أَرْلامُهَا  
 سَبْعاً تَوَاماً كَامِلاً أَيَّامُهَا  
 لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفَطَامُهَا  
 عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأُنَيْسُ سَقَامُهَا  
 مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا  
 غُضُفًا تَوَاجُنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا  
 كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدَّهَا وَتَمَامُهَا  
 أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الْحَتُوفِ حِمَامُهَا  
 بَدَمَ وَغُورَ فِي الْمَكْرَسَخَامُهَا

ولقد جمع الشاعر لهذه الصورة عناصر الحركة والصوت واللون ، فمن الألفاظ الدالة على عنصر الحركة قوله : ( خذلت - هادية الصوار - طوفها - لم يرم - أسبل - تجنَّاف - يعلو - فلحقن ) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر الصوت قوله ( بغامها - علَّيت - تردد - تسمعت - رز الأنيس ) ، ومن الألفاظ الدالة على عنصر اللون قوله ( قهد - النجوم - غبس - تضيء - الظلام - منيرة - أسفرت - ضرجت - بدم - اللوامع ) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية وذلك كالتشبيه في قوله :-  
 - وَتَضَى فِي وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةٌ  
 - فَلَحِقْنَ واعتَكَرَتْ لَهَا مَسْثَرِيَّةٌ  
 كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ مِثْلَ نِظَامِهَا  
 كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدَّهَا وَتَمَامِهَا

والكناية في قوله :-

- خَنَسَاءٌ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ .

إذ كنى عن البقرة بأنها خنساء ، وكل البقر خنس ، ولكنه هنا قصد إلى بقرة ذات صفات معينة .

- لَمَعَلَّكَ قَهْرٌ قَهْدٌ .

- في ليلة كَفَرَ النُّجُومُ غَمَامُهَا .

كناية عن الوليد الذي تنازع شلوه الخناب الضاربة .  
 كناية عن شدة ظلام تلك الليلة .

والاستعارة في قوله :-

- وَالْأُنَيْسُ سَقَامُهَا .  
 إذ جعل الأنيس في موضع المرض الذي لا يرجى شفاؤه بالنسبة له .

ولقد استعان الشاعر في هذا المقطع بالثنائيات التي أقام عليها جزءاً هاماً من بناء قصيدته ، ومن هذه الثنائيات :- ( صليها / سنامها - ضربيها / كدامها - سومها / بهامها - مصرع غابة / قيامها - طوفها / بغامها - إرضاعها / فطامها - خلفها / أمامها - حدَّها / تمامها ) .

في اللوحة التي خصصها الشاعر للفخر ، يمكن التمييز بين لقطتين ، فاما اللقطة الاولى فقد خصصها الشاعر للفخر بنفسه ، اما اللقطة الثانية فهي للفخر بالعشيرة والقبيلة .

رسم الشاعر لنفسه صورة تجمع بين الكرم والشجاعة والفتوة وقوة المنطق وسلامته . ويتوجه إلى من دعاها نوار يحدثها عن بعض هذه الخصال ، فمن حديثه عن كثرة الليالي الطيبة ، وكرمه وجوده مع رفاقه ، واتفائه عليهم قوله :-

- ٥٧- بَلْ أَنْتِ لَا تَتَرَيْنَ كَمَ مِنْ لَيْلَةٍ  
٥٨- قَدْ بَيْتَ سَامِرَها وَغَايَةَ تَاجِرِ  
٥٩- أَغْلَى السَّهَاءِ بِكُلِّ أَمَكْنَ عَاتِقِي  
٦٠- بَاكَرْتُ حَاجَتَهَا التَّجَاجَ بِسُجْرَةٍ  
٦١- وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقِيرَةً  
٦٢- بِصَبُوحٍ صَافِيَةٍ وَجَنْبِ كَرِينَةٍ  
طَلَّقَ لَذِيذَ لَهْوِها وَنَدَامَها  
وَأَقْبَتْ إِذْ رُفِعَتْ وَعَزَّ مَدَامُها  
أَوْ جَوْنَةً قُدِحَتْ وَفُضَّ خَتَامُها  
لَأَعْلَ مِنْها حِينَ مَتَّ نِيَامُها  
إِذْ أَصْبَحَتْ يَبْدُ الشَّمَالِ زِمَامُها  
بِمَوْتَرٍ تَأْتَلُهُ إِيهَامُها

ويفخر بشجاعته وإقدامه وحمايته للقبيلة ودفاعه عنها إذ يقول :-

- ٦٣- وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْحَيَّ تَحْمِلُ شِكَايَ  
٦٤- فَعَلَوْتُ مَرْتَقِباً عَلَى ذِي هَبْوَةٍ  
٦٥- حَتَّى إِذَا أَلَقَتْ يَدَا فِي كَافِرٍ  
٦٦- أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبْتُ كَجُذْعٍ مُنِيفَةٍ  
٦٧- رَفَعْتُهَا طَرْدَ النَّعَامِ وَكُوفَةٍ  
٦٨- فَلَقْتُ رِحَالَهَا وَأَسْبَلَ نَحْرُها  
٦٩- كَرَقَى وَتَطَعَنُ فِي الْعِنَانِ وَتَنْتَحِي  
فُرْطٌ وَشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِحَامُها  
خَرَجَ إِلَى أَعْلَامِهِنَّ قَتَامُها  
وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُها  
جَرْدَاءُ يَحْصَرُ نُونُها جِرَامُها  
حَتَّى إِذَا سَخُنَتْ وَخَفَّ عِظَامُها  
وَابْتَلَّ مِنْ زَبَدِ الْحَمِيمِ حِرَامُها  
وَرَدَّ الْحَمَامَةَ إِذْ آجَدَّ حَمَامُها

ويفخر بقوة منطقته وسلامة حجته ، وانتصاره على خصمه في مجلس النعمان بن المنذر ، حيث إنه لسان قومه إذ يقول :-

- ٧٠- وَكَثِيرَةٌ غُرْبَاؤُها مَجْهُولَةٌ  
٧١- غَلِبَ تَعَنُّرُها بِالدُّخُولِ كَأَنَّها  
٧٢- أَنْكَرَتْ بَاطِلُها وَبَوَّتْ بِحَقِّها  
تَرْجَى نَوَافِلُها وَيُخْشَى ذَامُها  
جَنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيَّ أَقْدَامُها  
يَوْمًا وَلَمْ يَفْخَرْ عَلَى كِرَامِها

ويفخر بجوده وكرمه ، ونحره الجزور لإطعام الطعام إذ يقول :-

- ٧٣- وَجَزُورٍ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَقِّها  
بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَعْلَامُها

- ٧٤- أَدْعُوا بِهِنَ لَعَائِقٍ أَوْ مَطْفِئِلَ  
 ٧٥- فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا  
 ٧٦- تَأْوِي إِلَى الْأَطْيَابِ كُلِّ رَنِيَّةٍ  
 ٧٧- وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّيحُ تَنَافَحَتْ  
 بُذِلَتْ لِجَبْرِانِ الْجَمِيعِ لَجَامِهَا  
 هَبْطاً تَبَالَةً مُخَصِباً أَهْضَامُهَا  
 مِثْلَ الْبَلْبَةِ قَالَصِ أَهْدَامُهَا  
 مَكْلَجاً تَمَدُّ مَنَوَارِعاً أَيْتَامُهَا

إنها صورة متكاملة ، جمعت بين الشجاعة والكرم ، وحسن المنطق وسلامة الحجة ، وأي شيء ذاتي يمكن أن يفخر به العربي أكثر من هذا ، لقد أظهر الشاعر أنه رجل الليالي والأوقات الطيبة ، كما أنه رجل المواقف الصعبة سواء بسواء ، وأنه الذائد عن قومه بلسانه وسيفه .

وقد استعان على رسم هذه الصورة بما يدل على اللون والصوت والحركة ، فمن الألفاظ الدالة على الحركة قوله : ( وافيت - رفعت - هب - علوت - ألفت - أسهلت - انتصبت - رفعتها - قلقت - أسبل - ترقى - تطعن - هبطا - تأوي ) ، ومن الألفاظ الدالة على اللون قوله : ( أدكن - جونة - قتامها - كافر - أجن - ظلامها ) ، ومن الألفاظ الدالة على الصوت قوله : ( جنب كرينة - أنكرت - بوت - لم يفخر - دعوت - أدعو ) .

ولقد استعان الشاعر على رسم هذه الصورة بصور جزئية كالتشبيه والاستعارة والكنية ، فمن التشبيه قوله :-

- ( أسهلت وانتصبت كجذع منيفة ) . حيث شبه الشاعر عنق القوس بجذع نخلة منيفة ، وحذف الموصوف ( نخلة ) وأقام الصفة مقامه .

ومن الكناية قول الشاعر :-

١- ( وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها ) . إذ يكتفي عن جوده وكرمه بشرائه الخمر لرفاقه غالية الثمن .

٢- ( غَلَبَ تَسَنَّرَ بِالْخُكُولِ ) . كناية عن الرجال .

٣- ( قَلَقَتْ رِحَالُهَا وَأَسْبَلَ نَحْرُهَا ) . كناية عن سرعتها .

٤- ( وَكَثِيرَةٌ غُرَبَاؤُهَا مَجْهُولَةٌ ) . كناية عن دار النعمان بن المنذر ، وهذه إشارة واضحة إلى المناظرة التي تمت بين الشاعر وبين الربيع بن زياد .

واستعان بالاستعارة وذلك في مثل قوله :-

١- ( إذ أصبحت بيد الشمال زمامها ) . فقد جعل للشمال يداً ، كما جعل للريح زماماً .

٢- ( حتى إذا ألفت يداً في كافر ) . فقد أسند الإلقاء إلى الشمس ، وليس للشمس يداً تلقي بها .



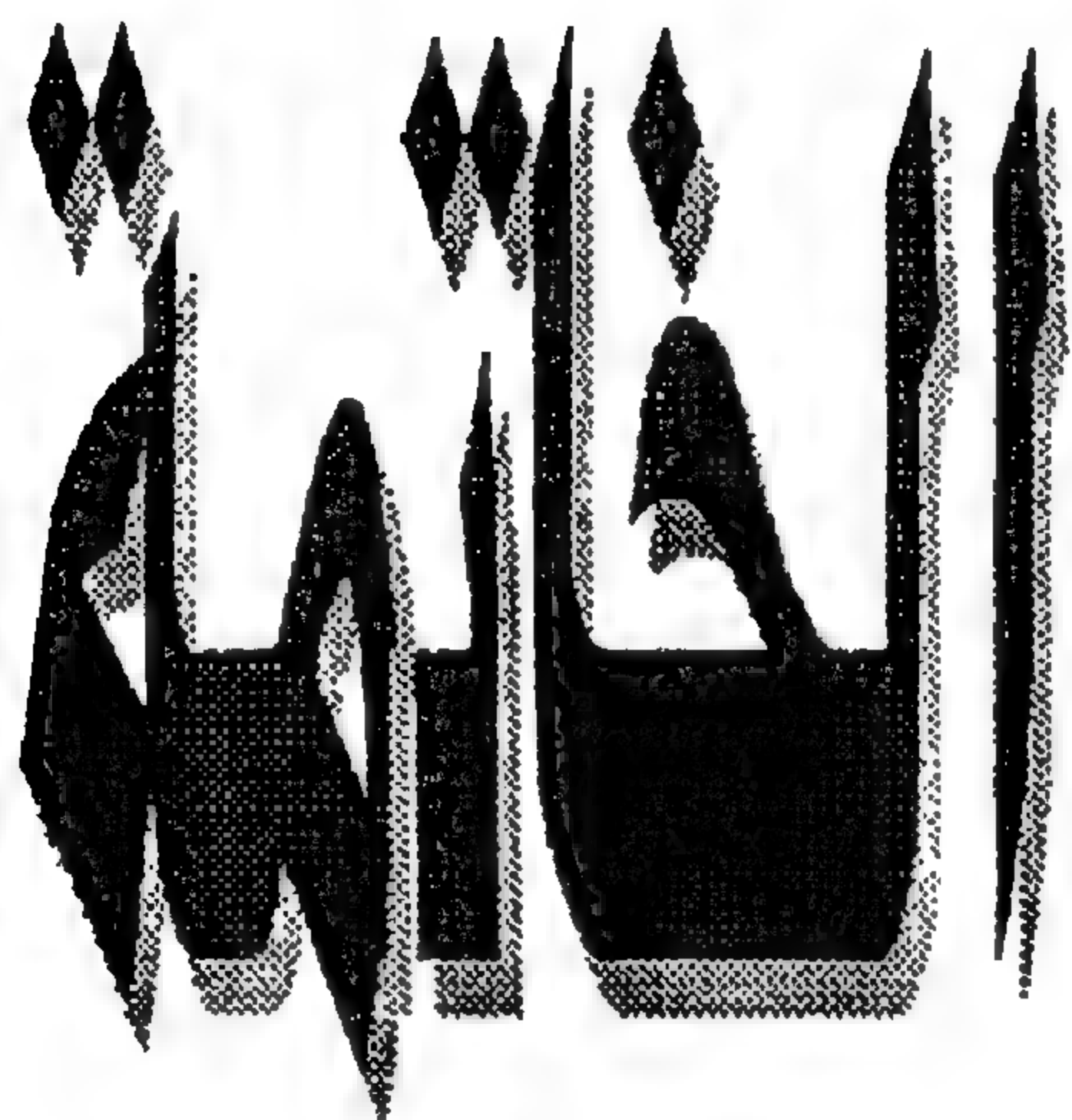
اللقطة الثانية في لوحة الفخر ، يفخر فيها الشاعر بقومه ، إذ يصورهم سادة للمجالس ، مقسمين للفتائم ، يعطون الناس حقهم ولو على حسابهم ، فضلاً منهم وتكرماً ، كما يصورهم كرماء ، بل يعينون الناس على الكرم ، وهم قوم أعراضهم غير مدنسة ، وأفعالهم غير قاسدة ، وهذه كلها صفات موروثة ، ورثها الخلف عن السلف ، كما يصورهم فرسان العشيعة عند لقاء العدو ، وشدة القتال ، وهم أهل للحكم بين الناس عند الخصومة ، وهم أيضاً غوث لمن جاورهم من الناس ، كما أنهم مجتمعون دائماً على كلمة واحدة .

فالمحور الذي تدور حوله الصورة هو الشجاعة والكرم والنجدة والأمانة إذ يقول :-

- |                                  |                             |
|----------------------------------|-----------------------------|
| ٧٨- إنا إذا التفت المجمع لم يزل  | منّا لزاز عظمة جسامها       |
| ٧٩- ومقسم يعطي العشيعة حقها      | ومغدير لحقوقها هضامها       |
| ٨٠- فضلاً ونو كرم يعين على الندى | سمح كسوب رغائب غنامها       |
| ٨١- من معشر سنت لهم أبائهم       | ولكل قوم سنة وإمامها        |
| ٨٢- لا يطبعون ولا يبور فعالهم    | إذ لا تمبل مع الهوى أحلامها |
| ٨٣- فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه   | قسماً إليه كهلها وعلامها    |
| ٨٤- فأنقح بما قسم المليك فإنما   | قسم الخلاق بيننا علامها     |
| ٨٥- وإذا الأمالة قسمت في معشر    | أوفى بأعظم حقنا قسامها      |
| ٨٦- وهم السعاة إذا العشيعة أظفعت | وهم فوارسها وهم حكامها      |
| ٨٧- وهم ربيع للمجاور فيهم        | والمرميات إذا تطاول عامها   |
| ٨٨- وهم العشيعة أن يبطئ حاسده    | أو أن يلوم مع العدر ليامها  |

ويمكن للدارس أن يلمح عند لبيد السمات الآتية :

- ١- أن الشاعر يحشد في صوره مقومات الحياة ، مما يدل على مدى حبه وتمسكه بهذه الحياة ، لقد استحضّر الشاعر في صورته الماء ، الطعام ، والنبات الذي يأكله الإنسان والحيوان على السواء .
- ٢- الاعتماد على التثنيات في إبراز الصورة وتوضيحها .
- ٣- التركيز على تصوير الناقة بالأتان مرة والبقرة مرة أخرى .
- ٤- جمع الشاعر لنفسه صورة الشجاعة والإقدام ، والمقدرة على محاجة الخصم وقوة البيان .





## الختام

وقد أذنت مشيئة الله لهذا الكتاب أن يتم ، وأعاني - جلت قدرته - على الإنتهاء منه ، سأحاول - بتوفيق من الله عز وجل - أن أنهى إلى القارئ أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة .  
لقد تناولت هذه الدراسة بالبحث جانباً من أهم جوانب الشعر العربي القديم ، وهي المعلقةات ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون في فصول أربعة :-

- الفصل الأول : ويتناول التحليل الصوتي للمعلقةات ، وقد ظهر من خلال الدراسة أهمية العامل الصوتي في إبداع الدلالة في الشعر القديم ، وقد اختلف الشعراء في أسلوب تعاملهم مع هذا العامل الصوتي ، واستغلّاهم له ، ومن هنا تحددت فكرة (خصوصية الشاعر في هذا المجال) ، لقد أثبتت الدراسة أن لكل شاعر سمة يمتاز بها عن غيره من الشعراء في استخدام الجانب الصوتي، والتي يمكن تحديدها فيما يلي :-

١- أن لكل شاعر من الشعراء السبعة الذين تناولت الدراسة معلقةاتهم صوتاً مفضلاً يكرره كثيراً في قصيدته ، كما أن له صوتاً يود لو أنه لم يستعمله وأعرض عنه .

٢- أن الشعراء قد اتفقوا على استخدام صفات الحروف في إبداع الدلالة وإن كانوا قد اختلفوا في أسلوب هذا الاستخدام .

٣- استخدام التضعيف كقيمة صوتية أمر قد اتفق عليه كل شعراء المعلقةات وكذلك التكرير الصوتي .

٤- تمايز الشعراء في استخدام الكلمات الطويلة وإن كانوا جميعاً قد اتفقوا على أهمية هذه الكلمات في إبراز المعنى لدى المتلقي .

٥- أن لكل اسم من أسماء النساء دلالة في المعلقة تظهر من خلال السياق الذي ورد فيه هذا الاسم .

- الفصل الثاني : ويتناول التحليل الصرفي في المعلقةات وقد ظهر من خلال الدراسة أهمية هذا العامل والتي يمكن تحديدها فيما يلي :-

١- أن لكل شاعر صيغة معينة يركز عليها ويكثر من استخدامها .

٢- الاختلاف الدلالي للصيغ الصرفية دفع الشعراء إلى إثارة صيغة على أخرى في سياق معين ، وذلك لسبب يتعلق بهذا السياق .



٣- تفاوت الشعراء في نظرتهم إلى الزمن واستخدامهم له ، فمنهم من أثر استخدام الزمن الماضي في مقطع ، والزمن الحالي في مقطع آخر ، ومنهم من زواج بين الأزمنة في المقطع الواحد .

٤- ظهر من خلال البحث أن فعل الأمر هو أقل الأفعال استخداماً عند جميع الشعراء .

- الفصل الثالث : ويتناول تحليل التركيب في المعلقة ، وقد أظهرت الدراسة النتائج الآتية :-

١- أن من الشعراء من استخدم الجملة الاسمية ، ومنهم من استخدم الجملة الفعلية .

٢- ظهرت أهمية التقديم والتأخير كأحدى السمات التي يتميز بها شاعر عن آخر من خلال هذه الدراسة ، فمن الشعراء من قدم المبتدأ على الخبر ، ومنهم من قدم المفعول به على الفاعل ، ومنهم من قدم الظرف على المفعول به أو خبر الناسخ ... ، إلى غير ذلك من الموضوعات التي تناولها جانب التقديم والتأخير عند الشعراء .

٣- أظهرت الدراسة أن لكل شاعر ضميراً معيناً يكثر من استخدامه داخل النص ، فمنهم من يؤثر استخدام ضمير الجمع الفاعل ، ومنهم من يؤثر ضمير المتكلم الفرد ، ومنهم من يؤثر ضمير الغائب أو ضمير الغائبة .

- الفصل الرابع : ويتناول التحليل البياني للمعلقة ، وقد ظهر من خلال البحث ما يلي :-

١- استخدم الشعراء اللون والصوت والحركة كعناصر في رسم الصورة العامة في القصيدة أو المقطع.

٢- أن لكل شاعر لوناً معيناً يكثر من استخدامه في النص .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

ولقد أظهر الكتاب - من خلال النصول الأربعة التي تناولتها الدراسة - وجود الوحدة العضوية داخل النص القديم ، فكل نص له محور يدور حوله ، أو فكرة عامة تخدمها سائر الأفكار الجزئية ، وقد ازداد الأمر وضوحاً عند النظر إلى التراكيب المختلفة وأساليب الشعراء في استخدامها ، وكذلك عند النظر إلى المفردات التي تناولها الشاعر في مقاطع قصيدته .

كما أظهرت الدراسة أن الشعر العربي صوت وصرف وتركيب وبيان ، وأن محاولة فهم هذا الشعر لابد أن تعتمد على هذه الأركان الأربعة ، وأن هذه الأركان تمثل في مجموعها منهجاً لتناول هذه الشعر وتفسيره .

ولما تعرض له الأدب العربي القديم من حملات ضارية ، وللحفاظ على تراث هذه الأمة ، أطالب بالآتي :-

١- إعادة كتابة الشعر العربي في ضوء معطيات علم الأصوات ، وإظهار أن هناك مواضع - عند قراءة هذا الشعر - للوقف والابتداء ، كما أن هناك مواضع للوقف الجائز والممنوع في هذه الأبيات .

٢- تعليم الناشئة منذ الصغر النطق الصحيح ، فينطق الصبي حروف اللغة على حسب صفاتها التي وردت في كتب اللغويين .

٣- توجيه نظر الباحثين صوب الشعر القديم ، متسلحين بمعطيات علم النقد الحديث ، والدراسات الأدبية المعاصرة ، حتى يتمكنوا من الوصول إلى كنوز هذا التراث العربي الضخم .

**والله أسأل أن يجعل هذا خالصاً لوجهه ،،،**

أحمد عثمان أحمد

=====



الله





## قصيدة امرئ القيس

- ١- قفا نبك من نكري حبيب ومنزل
  - ٢- فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
  - ٣- ترى بعرا الأرام في عرصاتها
  - ٤- كأنني غداة البين يوم تحملوا
  - ٥- وقوفا بها صحبى على مطيهم
  - ٦- وإن شفتاني عبرة إن سلفتها
  - ٧- كدينك من أم الحويرث قبلها
  - ٨- ففاضت دموع العين منى صباة
  - ٩- ألا رب يوم لك منهم صالح
  - ١٠- ويوم عقرت للعذارى مطيتي
  - ١١- يظل العذارى يرتمين بلحمها
  - ١٢- ويوم دخلت الخدر خدر عذيرة
  - ١٣- تقول وقد مال الغبيط بنا معا
  - ١٤- فقلت لها سيري وأرخي زمامه
  - ١٥- فمئلك حبلتي قد طرقت ومرضعا
  - ١٦- إذا ما بكى من خلفها انحرفت له
  - ١٧- ويوما على ظهر الكتيب تعذرت
  - ١٨- أفاطم مهلا بعض هذا السدلل
  - ١٩- وإن كنت قد ساءت منك خايقة
  - ٢٠- أغرك مني أن حبك فأتلي
  - ٢١- وما نرفت عينك إلا لتدحسي
  - ٢٢- وبيضة خدر لا يرام خباؤها
  - ٢٣- تجاوزت أحراسا وأهوال معشر
  - ٢٤- إذا ما الثريا في السماء تعرضت
  - ٢٥- فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
  - ٢٦- فتالت يمين الله مالك حيلة
  - ٢٧- خرجت بها تمشي تجر وراءنا
- بسقط اللوى بين المخول وحومل  
لما نعتجتها من جنوب وشمال  
وقيعانها كأنه حب قلقل  
لدى سمرات الحى ناقد حنظل  
يقولون لا تهلك أسى وتكمل  
وهل عند رسم دارس من معول  
وجارتها أم الرباب بمأسل  
على النحر حتى بل نعي محلى  
ولا سيما يوم بدارة جلجل  
فيا عجا من رحلها المتحمل  
وشحم كهذاب الدمع المنفل  
فقلت لك الويلات إنك مرجلي  
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل  
ولا تبعيني من جنالك المعلل  
فألبيتها عن ذي تائم مغفل  
بشق وشق عندنا لم يحول  
على وآلت حلفة لم تحلل  
وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي  
فلسي ثيابي من ثيابك تتسل  
وأنك مهما تأمرني القلب بفعل  
بسميك في أعشار قلب مقتل  
تمتعت من لهو بها غير معجل  
على حراص لو يشرون مقتلتي  
تعرض أنشاء الوشاح المفصل  
لدى الستر إلا لبسة المتفضل  
وما إن أرى عنك العمايه تتجلي  
على أثرينا نيل مرط مرحل

٢٨- فلما أجزنا ساحسة الحي وانتحي  
 ٢٩- إذا التفتت تحوي تضوع ريجها  
 ٣٠- إذا قلت هاتي نولينى تمايلت  
 ٣١- مبهفة بيضاء غير مفاضة  
 ٣٢- كبر مقانة البياض بصفرة  
 ٣٣- تصد وتبدي عن أسيل وتتنى  
 ٣٤- وجيد كجيد الرنم ليس بفاحش  
 ٣٥- وفرع يغشى المتن أسود فاحم  
 ٣٦- غدائره مستشزرات إلى العلا  
 ٣٧- وكشح لطيف كالجديل مخصر  
 ٣٨- وتعطو برخص غير شثن كأنه  
 ٣٩- تضى الظلام بالعشاء كأنها  
 ٤٠- وتضحى فتيت المسك فوق فراشها  
 ٤١- إلى مثلها يرنو الحليم صباة  
 ٤٢- تسلت عمايات الرجال عن الصبا  
 ٤٣- ألا رب خصم فيك ألوى رددته  
 ٤٤- وليل كموج البحر أرخى سدوله  
 ٤٥- فقلت له لما تمطى بجوزه  
 ٤٦- ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي  
 ٤٧- فيالك من ليل كان نجومه  
 ٤٨- كان الثريا علقت في مصامها  
 ٤٩- وقد اغتدى والطير في وكناتها  
 ٥٠- مكر مكر مقبل مدبر معاً  
 ٥١- كميت يزل اللبد عن حال متسه  
 ٥٢- مسح إذا ما السابحات على الولى  
 ٥٣- على العقب جياش كأن امتزاه  
 ٥٤- يطير الغلام الخف عن صهواته  
 ٥٥- دبر كخدروف الوليد أمره  
 ٥٦- له أطلاظهبي وساقا نعامه  
 ٥٧- كان على الكتفين منه إذا انتحي

بنا بطن جفف ذي ركام عتقل  
 نسيم الصبا جاءت برىا القرنفل  
 على هضيم الكشح ربا المخلخل  
 ترائبها مصقولة كالعجنجل  
 غذاها نمير الماء غير المحلل  
 بناظرة من وحش وجرة مطفل  
 إذا هي نصتة ولا بمعطل  
 أثبت كقنو النخلة المتعكل  
 تضل المدارى في مثى ومرسل  
 وساق كأنبوب السقي المثل  
 أساريع ظبي أو مساريك إسحل  
 منارة ممسى راهب متبتل  
 نثوم الضحالم تنطق عن تفضل  
 إذا ما اسبكرت بين درع ومجول  
 وليس صباي عن هواها بمنسل  
 نصيح على تعذاله غير مؤتل  
 على بأنواع الهموم لوبتل  
 وأردف أعجازا وناء بكاكل  
 بصبح وما الإصباح فيك بأمثل  
 بكل مغنار الفتل شدت يذبيل  
 بأمراس كتان إلى صم جندل  
 بمنجرد قيد الأوابد هيكل  
 كجلمود صخر حطه الميل من عل  
 كما زلت الصفواء بالمتزل  
 أثرن غباراً بالكيسد المركل  
 إذا جاش فيه حميه غلي مرجل  
 ويلوي بأثواب العنيسف المتقل  
 تلب كفيه بخيط موصل  
 وإرخاء سرحان وتقريب تنقل  
 مدالك عروس أو صراية حنظل

٥٨- ويات عليه سرجه ولجامه  
 ٥٩- فعن لنا سرب كأن نعاجه  
 ٦٠- فأدبرن كالجزع المفصل بينه  
 ٦١- فالحقنا بالهاديات ودونه  
 ٦٢- فعادى عداة بين ثور ونعجة  
 ٦٣- وظل طهاة اللحم من بين منضج  
 ٦٤- ورحنا وراح الطرف ينفذ رأسه  
 ٦٥- كأن دماء الهاديات بنحره  
 ٦٦- وأنت إذا استدبرته سد فرجه  
 ٦٧- أحر ترى برقاً كأن وميضه  
 ٦٨- يضئ سناه أو مصابيح راهب  
 ٦٩- قعدت له وصحبتي بين حامر  
 ٧٠- وأضحى يسح الماء عن كل فيقة  
 ٧١- وتيماء لم يترك بها جذع نخلة  
 ٧٢- كأن طمية المجسم غدرة  
 ٧٣- كان أبانا في أفانين ودقه  
 ٧٤- وألقى بصحراء الغيظ بعاعه  
 ٧٥- كان سباعاً فيه غرقى غنية  
 ٧٦- على قطن بالشيم أيمن صوبه  
 ٧٧- وألقى ببسميان مع الليل يركه

ويات بعيني قائما غير مرسل  
 عذارى دوار في الملاء المنيل  
 بجيد معم في العشرة مخول  
 جواحرها في صرة لم تزيل  
 دراكنا ولم ينضح بماء فيفسل  
 صفيف شواء أو قدير معجل  
 متى ما ترق العين فيه تسهل  
 عصارة حناء بشيب مرجل  
 بضاف فوق الأرض ليس بأعزل  
 كل مع الينين في حبي مكلل  
 أمان السليط في الذبال المقتل  
 وبين إكام بعد ما متأمل  
 يكب على الأنقان دوح الكنهيل  
 ولا أطمأ إلا مشيداً بجندل  
 من السيل والغشاء فلكة مغزل  
 كبير أناس في بجاد مزمل  
 نزول اليماني ذي العياب المخول  
 بارجائه القصوى أنابيش عنصل  
 وأسرره على الستار فيذبل  
 فأنزل منه العصم من كل منزل



## قصيدة طرفة

- ١ - لخولة أطلال يبرقه ثمهد
  - ٢ - وقفا بها صحبي على مطيهم
  - ٣ - كان حدوج المالكية غسدة
  - ٤ - عدوية أو من سفين ابن يامن
  - ٥ - يشق حباب الماء حيزومها بها
  - ٦ - وفي الحي أحوى ينفذ المرد ثمان
  - ٧ - خذول تراعي ربربا بخميلة
  - ٨ - وتبسم صن المي كان منورا
  - ٩ - سقته إياة الشمس إلا لثاته
  - ١٠ - ووجه كان الشمس حلت رداءها
  - ١١ - وإني لأمضي الهم عند احتضاره
  - ١٢ - أمون كالواح الإران نساتها
  - ١٣ - تباري عاكبا ناجيات وأتبع
  - ١٤ - تربعت القفين بالشول ترتعي
  - ١٥ - تريع إلى صوت المهييب وتتقي
  - ١٦ - كان جناحي مضرحي تكتفا
  - ١٧ - فطورا به خلف الزميل وتارة
  - ١٨ - لها فخذان أكمل النحض فيهما
  - ١٩ - وطى محال كالحنى خلوفه
  - ٢٠ - كان كناسي ضالة يكتفانها
  - ٢١ - لها مرفقان أفتلان كأنما
  - ٢٢ - كقنطرة الرومي أقسم ربها
  - ٢٣ - صهايبة العثون موجدة القرا
  - ٢٤ - أمرت يداها قتل شزر وأجلحت
  - ٢٥ - جنوح دفاق عندل ثم أفرعت
  - ٢٦ - كان علوب التسع في دأياتها
  - ٢٧ - تلاكى وأحياننا تيين كأنها
- ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد  
يقولون : لا تهلك أسي وتجلد  
خلابا سفين بالنواصف من دد  
يجور بها الملاح طورا ويهتدي  
كما قسم التريب المفايل باليد  
مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد  
تناول أطراف البرير وترتدي  
تخلل حر الرمل دعص له ندى  
أسف ولم تكدم عليه بإتمد  
عليه نقي اللبون لم يتخذ  
بعرجاء مرقال تروح وتغتدي  
على لاحب كأنه ظهر برجد  
وظيفا وظيفا فوق مور معبد  
حدائق مولي الأسرة أغيد  
بس خصل روعات أكلف ملبد  
حفافيه شكاف العسيب بسرد  
على حشف كالشن ذاو مجدد  
كأنهما بابا منيف ممرد  
وأجرنة نزت بدأي منضد  
وأطر قسي تحت صلب مؤيد  
تمر بعلمي دالج متشدد  
لتكتفيا حتى تشاد بقمرمد  
بعيدة وخد الرجل مودة اليد  
لها عضداها في سقيف مسند  
لها كتفاها في معالي مصعد  
موارد من خلقاء في ظهر قرد  
بنائق غر في قميص مقدد

٢٨ - وأتلع نهاض إذا صعدت به  
 ٢٩ - وجمجمة مثل العلاء كأنما  
 ٣٠ - ووجه كقرطاس الشامسي ومشفر  
 ٣١ - وعينان كالماوريتين استكنتا  
 ٣٢ - طحوران عوار القذى قتراهما  
 ٣٣ - وصانقتا سمع التوجس المسرى  
 ٣٤ - مؤللتان تعرف العنق فيهما  
 ٣٥ - وأروع نباض أخذ مللم  
 ٣٦ - وإن شئت سامي واسط الكور رأسها  
 ٣٧ - وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت  
 ٣٨ - وأعلم مخروت من الألف مارن  
 ٣٩ - على مثلها أمضي إذا قال صاحبي  
 ٤٠ - وجاشت إليه النفس خوفا وخاله  
 ٤١ - إذا القوم قالوا من فتى خلت أني  
 ٤٢ - أحتك عليها بالقطيع فأجنت  
 ٤٣ - فذالك كما ذالت وليدة مجلس  
 ٤٤ - ولست بحلال التلاع مخافة  
 ٤٥ - وإن تبغني في حلقة القوم تلقني  
 ٤٦ - متى تأتي أصبحك كاساروية  
 ٤٧ - وإن يلتق الحي الجميع تلقني  
 ٤٨ - ندماي بيض كالنجوم وقينة  
 ٤٩ - رحيب قطاب الجيب منها رفيقة  
 ٥٠ - إذا نحن قلنا اسمعينا انبرت لنا  
 ٥١ - وما زال شرابي الخمرور ولذتي  
 ٥٢ - إلى أن تحسامتي العثيرة كلها  
 ٥٣ - رأيت بني غبراء لا ينكروني  
 ٥٤ - ألا أيهذا اللامي أشهد الوغى  
 ٥٥ - فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي  
 ٥٦ - فلو لا ثلاث من من عيشة الفتى  
 ٥٧ - فملهن سبق العاذلات بشربة

كسكان بوصي بدجلة مصعد  
 وعي الملتقى منها إلى حرف مبرد  
 كسبت اليماني قد له لم يحرد  
 بكهني حجاجي صخرة قلت مورد  
 كمكحولتي مذعورة أم فرقد  
 لهجن خفي أو لصوت مندد  
 كسامعتي شاة بحومل مفرد  
 كمرداة صخر في صفيح مصعد  
 وعامت بضبعيها نجاء الخفيد  
 مخافة ملوي من القد محصد  
 عتيق متى ترجم به الأرض تزدد  
 ألا ليتني أفديك منها وأفتدي  
 مصابا ولو أمسى على غير مرصد  
 عنيت فلم أكمل ولم أتبلد  
 وقد خب آل الأمعز المتوقد  
 تزي ربها أذيال سحل معد  
 ولكن متى يسترفد القوم أرفد  
 وإن تقتصلي في الحوانيت تصطد  
 وإن كنت عنها غائيا فاغن وإزد  
 إلى نروة البيت الكريم المصعد  
 تروح إلينا بين برد ومجد  
 بجس الندامي بضعة المتجرد  
 على رسلها مطروقة لم تشدد  
 وبيعي وإنفاقي طريقي ومثلدي  
 وأفردت إيراد البعير المعبد  
 ولا أهل هذالك الطراف الممد  
 وأن أحضر اللذات هل أنت مخلدي  
 فدعني أبادرها بما ملكت يدي  
 وجذك لم أحفل متى قام عودي  
 كميت متى ما تعل بالماء تزبد

٥٨ - وكري إذا نادى المضاف محتبا  
 ٥٩ - وتقصير يوم الدجن والدجن معجب  
 ٦٠ - كأن البرين والدماريج عقلت  
 ٦١ - نريني أروي هامتي في حياتها  
 ٦٢ - كريم يروي نفسه في حياته  
 ٦٣ - أرى قبر نحام بخيل بماله  
 ٦٤ - ترى جثوتين من تراب عليهما  
 ٦٥ - أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى  
 ٦٦ - أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة  
 ٦٧ - لعمره إن الموت ما أخطأ الفتي  
 ٦٨ - فمالي أراني وابن عمي مالكا  
 ٦٩ - يلوم وما أدري علام يلومني  
 ٧٠ - وأياسني من كل خير طلبته  
 ٧١ - على غير ذنب قلته غير أنني  
 ٧٢ - وقربت بالقربى وجدك إنه  
 ٧٣ - وإن أدع في الجلي أكن من حماها  
 ٧٤ - وإن يقدفوا بالقذع عرضك أسقهم  
 ٧٥ - بلا حدث أحدثته وكمحدث  
 ٧٦ - فلو كان مولاي امرأ هو غيره  
 ٧٧ - ولكن مولاي امرؤ هو خائفي  
 ٧٨ - وظلم نوي القربى أشد مضاضة  
 ٧٩ - فزني وخلقني إني لك شاكر  
 ٨٠ - فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد  
 ٨١ - فأصبحت ذا مال كثير وعائلي  
 ٨٢ - أنا الرجل الجعد الذي تعرفونه  
 ٨٣ - فأليت لا ينفك كشمسي بطانة  
 ٨٤ - حسام إذا ما قمت منتصرا به  
 ٨٥ - أخي ثقة لا ينثني عن ضريبة  
 ٨٦ - إذا ابتدر القوم السلاح وجنتني  
 ٨٧ - وبرك هجود قد أثارت مخافتني

كسيد القضي نبيهته المتورد  
 ببهكة تحست الخباء المعمد  
 على عشر أو خروج لم يخضد  
 مخافة شرب في الحياة مصدر  
 مستعلم إن متاعها أنا الصدى  
 كقبر غوى في البطالة مفسد  
 صفائح صم من صفيح منضد  
 عقيلة مال الفاحش المتشدد  
 وما تنقص الأيام والدهر ينفد  
 لكالطول المرخي وثياه في اليد  
 متى أدن منه ينا عني ويبعد  
 كما لامني في الحي قرط بن أعبد  
 كأننا وضعناه إلى رمس ملحد  
 نشدت فلم أغفل حمولة معبد  
 متى يك أمر النكينة أشهد  
 وإن ياتك الأعداء بالجهد أجهد  
 بشرب حياض الموت قبل التجدد  
 هجائي وقنفي بالشكاة ومطردي  
 فخرج كربي أو لأنظرني غدي  
 على الشكر والتسأل أو أنا مفتد  
 على المرء من وقع الحسام المهند  
 ولو حل بيتي نائبا عند ضرغد  
 ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد  
 بنون كرام سادة لمسود  
 خشاش كراش الحية المتوقد  
 لأبيض غضب الشفرتين مهند  
 كفى العود منه البدء ليس بمعضد  
 إذا قيل مهلا قال حاجزه قد  
 منيعا إذا بليت بقائمه يدي  
 نوابه أمشي بفضب مجرد

- ٨٨ - فمرت كهة ذات خيف جلاله  
 ٨٩ - تقول وقد تر الوظيف وساقها  
 ٩٠ - وقال : ألا ماذا ثرون بشارب  
 ٩١ - وقال: ذروه إنما نفعها له  
 ٩٢ - فظل الإمام يمتلئ من حوارها  
 ٩٣ - فإن مت فانهيني بما أنا أهله  
 ٩٤ - ولا تجعليني كأمري ليس همه  
 ٩٥ - بطئ عن الجلى سريع الى الخفا  
 ٩٦ - ولو كنت وغلا في الرجال لضربي  
 ٩٧ - ولكن نفي عني الأعادي جرأتي  
 ٩٨ - لعمرك ما أمري علي بغممة  
 ٩٩ - ويوم حبست النفس عند عراكه  
 ١٠٠ - علي موطن يخشى الفتى عنده الردي  
 ١٠١ - وأصفر مضبوح نظرت حواره  
 ١٠٢ - سبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً  
 ١٠٣ - سيأتك بالأخبار من لم تبع له

عقيلة شيخ كالوبيل يندد  
 ألسنت ترى أن قد أتيت بمزيد  
 شديد عليكم بغيه معمد  
 وإلا تردوا قاصي البرك يزدد  
 ويسعى علينا بالسديف السرمد  
 وشقي علي الجيب بالينة معبد  
 كهسي ولا يغني غنائي ومشهدي  
 ذلول بأجماع الرجال ملهد  
 عداوة ذي الأصحاب والمتوحد  
 عليهم وإقدامي وصدقي و محندي  
 نهاري ولا ليلي علي بسرمد  
 حفاظا علي عوراته والنهيد  
 متى تعترك فيه الفرائص ترعد  
 علي النار واستودعته كف مجمد  
 ويأتك بالأخبار من لم تزود  
 بتاتا ولم تضرب له وقت موعد



قصيدة زهير بن أبي سلمى

١. أمن أم أوفى دمنة لم تكلم
  ٢. نيار لها بالرقمتين كأنها
  ٣. بها العين والآرام يشبين خلفه
  ٤. وقفت بها من بعد عشرين حجة
  ٥. أثافي سفعا في معرس رجل
  ٦. فلما عرفت الدار قلت لربها
  ٧. تبصر خليلي هل ترى من طعائن
  ٨. جعلن القنان عن يمين وحزنه
  ٩. وعالين أنماطا عتقا وكله
  ١٠. ظهرن من السوبان ثم جزعه
  ١١. ووركن في السوبان يعلون منته
  ١٢. كان فتات العهن في كل موقف
  ١٣. بكرن بكورا واستحرن بسحرة
  ١٤. فلما ورن الماء زرقا جمامه
  ١٥. وفيهن ملهى للطيف ومنظر
  ١٦. سعى ساعيا غيظ بن مرة بعد ما
  ١٧. فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله
  ١٨. يمينا لنعم السيدان وجدتما
  ١٩. تداركتما عسا ونبيان بعد ما
  ٢٠. وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا
  ٢١. فأصبحتما منها على خير موطن
  ٢٢. عظيمين في عليا معد هديتما
  ٢٣. وأصبح يحدي فيكم من إقالها
  ٢٤. تعفي الكلوم بالمئين فأصبحت
- بحومانة الدراج فالمتثللم  
مراجع وشام في نواشر معصم  
وأطلاوها ينهضن من كل مجثم  
فلأيا عرفت الدار بعد توهم  
ونؤيا كجثم الحوض لم يتثللم  
ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم  
تحملن بالعلياء من فوق جرثم  
وكم بالقنان من محل ومحرم  
وراد الحواشي لونها لون عندم  
على كل قبني قشيب ومقام  
عليهن دل الناعم المتععم  
وقفن به حب الفنا لم يحطم  
فهن ووادي الرس كاليد في الفم  
وضعن عصي الحاضر المتخيم  
أنيق لعين الناظر المتوسم  
تبزل ما بين العشييرة بالدم  
رجال بنوه من قریش وجرهم  
على كل حال من سحيل ومبرم  
تقانا وبقوا بينهم عطر منشم  
بمال ومعروف من القول نسلهم  
بعيدين فيها من عقوق ومائم  
ومن يستبح كنزا من المجد يعظم  
مغانم شتى من إقال مزنم  
ينجمها من ليس فيها بمجرم

٢٥. ينجمها قوم لقوم غرامة  
 ٢٦. ألا أبلغ الأحلاف عني رسالة  
 ٢٧. فلا تكتمن الله ما في صدوركم  
 ٢٨. يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر  
 ٢٩. وما الحرب إلا ما علمتم ونقمت  
 ٣٠. متى تبعثوها تبعثوها ذميمة  
 ٣١. فتعرككم عرك الرحي بثقالها  
 ٣٢. فتنتج لكم غلمان أشام كلهم  
 ٣٣. فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها  
 ٣٤. لحي حلال يعصم الناس أمرهم  
 ٣٥. كرام فلا نور الضغن يدرك تبلة  
 ٣٦. رعوا ظماهم حتى إذا تم أوردوا  
 ٣٧. فقصوا منايا بينهم ثم أصدروا  
 ٣٨. لعمرى لنعم الحي جر عليهم  
 ٣٩. وكان طوى كشحا على مستكنة  
 ٤٠. وقال ساقضي حاجتي ثم اتقي  
 ٤١. فشد ولم ينظر بيوتا كثيرة  
 ٤٢. لدى أسد شاكي البنان مقائف  
 ٤٣. جرى متى يظلم يعاقب بظلمه  
 ٤٤. لعمرى ما جرت عليهم رماحهم  
 ٤٥. ولا شاركت في الموت في دم لوقل  
 ٤٦. فكلا أراهم أصبحوا يعقلونه  
 ٤٧. ومن يعص أطراف الزجاج فإنه  
 ٤٨. ومن يوف لا ينم ومن يفض قلبه  
 ٤٩. ومن يبغ أطراف الرماح ينلنه  
 ٥٠. ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

ولم يهريقوا بينهم ملء محجم  
 وذبيان هل أقسمتم كل مقسم  
 ليخفى ومهما يكتم الله يعلم  
 ليوم الحساب أريعجل فينقم  
 وما هو عنها بالحديث المرجم  
 وتضر إذا ضر يتموها فتضرم  
 وتلقح كشافا ثم تنتج فتتم  
 كأحمر عاد ثم ترضع فتطم  
 قرى بالعراق من قفيز ودرهم  
 إذا نزلت إحدى الليالي بمعظم  
 ولا الجارم الجاني عليهم بمسلم  
 غمارا تسيل بالسلاح وبالدم  
 إلى كلاً مستوبل متوخم  
 بما لا يواتيهم حصين بن ضمضم  
 فلا هو أبادها ولم يتقدم  
 عدوي بألف من ورائي ملجم  
 لدى حيث ألقت رحلها أم قشعم  
 له لبد أظفاره لم تقلم  
 سريعا وإلا يبد بالظلم يظلم  
 دم ابن نهيك أو قتيل المثلم  
 ولا وهب منها ولا ابن المحزم  
 صحيحات ألف بعد ألف مصتم  
 يطيع العوالي ركبت كل لهم  
 إلى مطمئن البر لا يتجمجم  
 ولو رام أن يرقى السماء بسلم  
 على قومه يستغن عنه وينم

٥١. ومن لا يزل يسترحل الناس نفسه  
٥٢. ومن يغترب يحسب عدوا صديقه  
٥٣. ومن لا يند عن حوضه بسلاحه  
٥٤. ومن لم يصانع في أمور كثيرة  
٥٥. ومن يجعل المعروف من دون عرضه  
٥٦. سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش  
٥٧. رأيت المنايا خبط عشواء من تصب  
٥٨. ومهما تكن عند امرئ من خليفة  
٥٩. وأعلم ما في اليوم والأس قبله

ولا يعفها يوما من الذم يندم  
ومن لا يكرم نفسه لا يكرم  
يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم  
يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم  
يفره ومن لا يتق الشتم يشتتم  
ثمانين عاما لا أبالك يمام  
تمته ومن تخطى يعمر فيهرم  
ولو خالها تخفى على الناس تعلم  
ولكنني عن علم ما في غد عمي

## قصيدة عنتره بن شداد

أم هل عرفت الدار بعد توهم  
 حتى تكلم كالأصم الأعجم  
 أشكوا إلى سفع روكد جثم  
 وومي صباحاً دار عبلة واسلمي  
 طوع العنقاق لذيدة المتبسم  
 فمن لأقضي حاجة المتلوم  
 بالحزن فالصمان فالمتلوم  
 أقوى وأقفر بعدام الهيثم  
 عسراً على طلاك ابنة مخرم  
 زعماً لعمر أيبك ليس بمزعم  
 مني بمنزلة المحبب المكرم  
 بعيزتين وأهلاً بالغيلم  
 زمت ركابكم بليل مظلم  
 وسط الديار تسف حب الخمم  
 سوداً كخافية الغراب الأسحم  
 عذب مقبلة لنذير المطعم  
 رشاً من الغزلان ليس بتوام  
 سبقت عوارضها إليك من القم  
 غيث قليل الدمن ليس بمعلم  
 فتركبن كل حديقة كالدرهم  
 يجري عليها الماء لم يتصرم  
 غرداً كفعل الشارب المتسرم  
 قدح المكعب على الزناد الأجتم  
 وأبيت فوق سراة أدهم ملجم  
 نهى مراكله نيل المحزم  
 لعنت بمحروم الشراب مصرم  
 تطلس الأكام بذات خف ميثم

(١) هل غادر الشعراء من متردم  
 (٢) أعياك رسم الدار لم يتكم  
 (٣) ولقد حبست بها طويلاً ناقتي  
 (٤) يا دار عبلة بالجواء تكلمي  
 (٥) دار لأتسه غضيض طرفها  
 (٦) فوكت فيها ناقتي وكأنها  
 (٧) وتحل عبلة بالجواء وأهنا  
 (٨) حيث من طلل تقام عهده  
 (٩) حلت بارض الزائر فأصبحت  
 (١٠) علقها عرضاً وأقتل قومها  
 (١١) ولقد نزلت فلا تظني غيره  
 (١٢) كيف المزاروقد تربع أهلها  
 (١٣) إن كنت أزمعت الفراق فإنما  
 (١٤) ما راعني إلا حمولة أهلها  
 (١٥) فيها اثنتان وأربعون حلوبة  
 (١٦) إذ تستيك بذي غروب واضح  
 (١٧) وكأنما نظرت بعيني شأن  
 (١٨) وكان فارة تاجر بقسيمة  
 (١٩) أو روضة أنفاً تضمن نبتها  
 (٢٠) جادت عليها كل عين ثرة  
 (٢١) سحاً وتسكاباً فكل عشية  
 (٢٢) وخلا الذباب بها فليس ببارج  
 (٢٣) هزجاً يحك نراعه بنراعه  
 (٢٤) تميمي وتصيح فوق ظهر حشية  
 (٢٥) وحشيتي سرج على عبل الشوى  
 (٢٦) هل تبغني دارها شديدة  
 (٢٧) خطارة غب السرى مواردة



(٢٨) فكانما أقص الإكام عشيرة  
 (٢٩) تأوي له قلص النعام كما أوت  
 (٣٠) يتبعن قلة رأسه وكأنه  
 (٣١) صعل يعود بذى العشيرة بيضه  
 (٣٢) شربت بماء الدحرضين فأصبحت  
 (٣٣) وكانما ينأى بجانب دفها الوحشي  
 (٣٤) هر جنب كلما عطفت له  
 (٣٥) أبقى لها طول السفار مقرمداً  
 (٣٦) بركت على ماء الرداع كأنما  
 (٣٧) وكان رباً أو كحيدلاً معقداً  
 (٣٨) ينباع من نقرى غضوب جصرة  
 (٣٩) إن تغلفى دوني القناع فإننى  
 (٤٠) أثى على بما علمت فإننى  
 (٤١) فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل  
 (٤٢) ولقد شربت من المدامة بعدما  
 (٤٣) بزجاجة صفراء ذات أسرة  
 (٤٤) فإذا شربت فإننى مستهلك  
 (٤٥) وإذا صحوت فما أقصر عن ندى  
 (٤٦) وحليل غانية تركت مجدلاً  
 (٤٧) سبقت يداي له بعاجل طعنة  
 (٤٨) هلا سألت الخيل يابنة مالك  
 (٤٩) إذ لا أزال على رجالة سابع  
 (٥٠) طوراً يجرد للطعان وتارة  
 (٥١) يخبرك من شهد الواقعة أننى  
 (٥٢) ولقد نكرتك والرماح نواهل  
 (٥٣) فوددت تقيل السيوف لأنها  
 (٥٤) ومنجج كره الكماة نزاله  
 (٥٥) جانت يداي له بعاجل طعنة  
 (٥٦) برحبة الفرغين يهدي جرسها  
 (٥٧) فشككت بالرمح الأصم ثيابه

بقريب بين المنسرين مصلح  
 حزق يمانية لأعجم طمطم  
 حرج على تعش لهن مخيم  
 كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم  
 نورا تنفر عن حياض الديلم  
 من هــزج العشى مؤوم  
 غضبي أنقأها باليدين وبالقم  
 سنداً ومثل دعائم المتخيم  
 بركت على قصب أجش مهضم  
 حش الوقود به جوانب قمم  
 زيافة مثل الفتيق المكمدم  
 طب بأخذ القارس المستلثم  
 سهل مخالفتي إذا لم أظلم  
 مر مذاقته كطعم العلقم  
 ركذ الهواجر بالمشوف المعلم  
 قرنت بأزهر في الشمال مفدم  
 مالي وعرضي وافر لم يكلم  
 وكما علمت شمالي وتكرمي  
 تمكو فريسته كشوق الأعلم  
 ورشاش نافذة كلون العندم  
 إن كنت جاهلة بما لم تعلمي  
 نهسد تعاوزه الكماة مكلم  
 ياوي إلى حصد القسي عرمم  
 أغشى الوغى وأعف عند المغنم  
 مني وبيض الهند تقطر من دمي  
 لمعت كبارق ثغرك المتبسم  
 لا معن هرباً ولا مستسلم  
 بمثقف صدق الكعوب مقوم  
 بالليل معتم الخناب الضرم  
 ليس الكريم على القنا محرم

(٥٨) فتركته جزر السباع ينشئه  
(٥٩) ومشك سابغة هتكت فزوجها  
(٦٠) ربذ يداه بالقداح إذا شتبا  
(٦١) لما رأيته قد نزلت أريده .  
(٦٢) فطعنته بالرمح ثم علوته  
(٦٣) عهدي به مد النهار كأنما  
(٦٤) بطل كان ثيابه في سرحة  
(٦٥) يا شاة ما قنص لمن حلت له  
(٦٦) فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبي  
(٦٧) قالت رأيت من الأعادي غيرة  
(٦٨) وكأنما التفتت بجيد جدابة  
(٦٩) نبئت صمراً غير شاكر نعمتي  
(٧٠) ولقد حفظت وساط عمي بالضحى  
(٧١) في حومة الموت التي لا تشكي  
(٧٢) إذ يتقون بي الأسنة لم أحم  
(٧٣) ولقد همت بغارة في ليلة  
(٧٤) لما سمعت نداء مرة قد علا  
(٧٥) ومطم يسعون تحت لوائهم  
(٧٦) أيقنت أن سيكون عند لقائهم  
(٧٧) لما رأيت القوم جميعهم  
(٧٨) يدعون عنزة والرماح كأنها  
(٧٩) مازلت أرميهم بثغرة مخره  
(٨٠) فازور من وقع القنا بلبائه  
(٨١) لو كان يدري ما المحاورة واشتكي  
(٨٢) ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها  
(٨٣) والخيل تقتحم الخباء عوباً  
(٨٤) نزل ركابي حيث شئت مشايحي  
(٨٥) إني عداتي أن أزورك فاعلمي  
(٨٦) حالت رماح ابني بغيض دونكم  
(٨٧) ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر

ما بين قلة رأسه المعصم  
بالمسيف عن حامي الحقيقة معلم  
هتاك غايات التجار ملوم  
أبدي نواجيزه لغير تبسم  
بمهند صاقي الحديد مخنم  
خضب البنان ورأسه بالعظم  
يحدى لغال السبت ليس بتسوم  
حرميت علي وإيتها لم تحرم  
فتجسسي أخبارها لي واعلمي  
والشاة ممكنة لمن هو مرثم  
رشاً من الغزلان حرارثم  
والكفر مخبئة لنفس المنعم  
إذ تقلص الثفتان عن وضح الفم  
غمراتها الأبطال غير تغنم  
عنها ولكني تضايق مقامي  
سوداء حالكة كلون الأدلم  
وابني ربيعة في الغبار الأقم  
والموت تحت لواء آل محلم  
ضرب يطير عن الفسراخ الجثم  
يتذاكرون كسرت غير منثم  
أشطان بئر في لبائن الأدهم  
ولبائه حتى تسرمل للسم  
وشكا إلى بعيره وتحسحم  
ولكان لو علم الكلام مكلمي  
قيل الفلوس وبك عنزة أقدم  
ما بين شيطرة وأجرد شيطم  
لبي وأحفززه بأمر مبرم  
ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي  
وزوت جواني الحرب من لم يجرم  
للحرب دائرة على ابني ضمضم

(٨٨) والشاتي عرضي ولم أشتما  
(٨٩) إن فعلا فلقد تركت أباهما

والناثرين إذا القيتهما دمي  
جزر السباع وكل نسر قشعم

قصيدة عمرو بن كلثوم

- ١- ألا هبى بصلك فاصبحنا
- ٢- مشعشة كان الحصص فيها
- ٣- تجور بذى اللبانة عن هواه
- ٤- ترى اللحز الشديد إذا أمرت
- ٥- وإناسوف تدركنا المنايا
- ٦- قفى قبل التفرق يا ظعينا
- ٧- بيوم كريمة ضرباً وطعناً
- ٨- قفى نسألك هل أحدثت وصلاً
- ٩- تريك إذا دخلت على خلاء
- ١٠- ذراعى عيطل أنماء بكر
- ١١- وثدياً مثل حق العاج رخصاً
- ١٢- ومتى لدنة طالت ولاتت
- ١٣- تذكرت الصبا واشتقت لما
- ١٤- وأعرضت اليمامة واشمخرت
- ١٥- فما وجدت وجدي أم سقب
- ١٦- ولا شمطاء لم يترك شفاها
- ١٧- وإن غداً وإن اليوم رهن
- ١٨- أبا هند فلا تعجل علينا
- ١٩- بأنا نورد الرايات بيضاً
- ٢٠- وأيام لنا غرطوال
- ٢١- وسيد معشر قد توجوه
- ٢٢- تركنا الخيل عاكفة عليه
- ٢٣- ولاد هرت كلاب الحي منا
- ٢٤- متى ننقل إلى قوم رحانا
- ٢٥- يكون ثقالها شرقي سلمى
- ولا تبقي خمور الأندرينا
- إذ ما الماء خالطها سخينا
- إذ ما ذاقها حتى يلينا
- عليه لماله فيها مهيينا
- مقدرة لنا ومقدرينا
- نخبرك اليقين وتخبرينا
- أقرب به مواليك العيرنا
- لوشك البين أم خنت الأميننا
- وقد أمنت عيون الكاشحيننا
- تربعت الأجارع والمئوننا
- حصاناً من أكف اللامسيننا
- روادفها تنوء بما يلينا
- رأيت حمولها أصلاً حديننا
- كأسياف بأيدي مصلتيننا
- أضلته فرجعت الحنيننا
- لها من تسعة إلا جنيننا
- وبعد غد بما لا تعلميننا
- وانظرنا نخبرك اليقيننا
- ونصدرهن حمراً قدرونا
- عصينا الملك فيها أن نديننا
- بتاج الملك يحمي المحجريننا
- مقلدة أعطتهما صفونا
- وشذبنا قتادة من يلينا
- يكونوا في اللقاء لهما طحيننا
- ولهوتها قضاة أجمعينا



٢٦- وأن الضغن بعد الضغن يبدو  
 ٢٧- ورثنا المجد قد علمت معد  
 ٢٨- ونحن إذا عماد الحي خرت  
 ٢٩- تدافع عنهم الأعداء قدما  
 ٣٠- نطاعن ما تراخي الناس عنا  
 ٣١- بسمر من قنا الخطى لحد  
 ٣٢- نشق بها رؤوس القوم شفا  
 ٣٣- تخال جماجم الأبطال فيها  
 ٣٤- نحز رؤوسهم في غير بر  
 ٣٥- كان سيوفنا فينا وفيهم  
 ٣٦- كان ثيابنا منار منهم  
 ٣٧- إذا ما عي بالإسلاف حي  
 ٣٨- نصبنا مثل رهوة ذات حد  
 ٣٩- بفتيان يرون القتل مجدا  
 ٤٠- حديا الناس كلهم جميعا  
 ٤١- فأما يوم خشيتنا عليهم  
 ٤٢- وأما يوم لا نخشى عليهم  
 ٤٣- برأس من بلي جثم بن بكر  
 ٤٤- بأي مشينة عمرو بن هند  
 ٤٥- بأي مشينة عمرو بن هند  
 ٤٦- تهددنا وأوسعنا رويدا  
 ٤٧- فإن قناتنا يا عمرو أعيت  
 ٤٨- إذا عض التفاف بها اشمازت  
 ٤٩- عشوزنة إذا انقلبت أرنت  
 ٥٠- فهل حدثت في جشم بن بكر  
 ٥١- ورثنا مجد علقمة بن سيف  
 ٥٢- ورثت مهلهلا والخير منهم

عليك ويخرج النداء الدفينا  
 نطاعن دونه حتى يبينسا  
 على الأحفاض نمنع من يلينا  
 ونحمل عنهم ما حملونا  
 ونضرب بالسيوف إذا غشينا  
 نوابل أو بييض يعتلينا  
 ونخليها الرقاب فيختلينا  
 وسوقا بالأماعر يرتمينا  
 فما يدرون ماذا يتقونا  
 مخاريق بأيدي لاعيننا  
 خضبن بأرجوان أو طلائنا  
 من الهول المشبه أن يكونا  
 محافظة وكنا السابقيننا  
 وشيب في الحروب مجربينا  
 مقارعة بينهم عن بنينا  
 فنصبح غارة متلبيننا  
 فنصبح في مجالسنا ثبيننا  
 ندق به السهولة والحزونا  
 نكون لقلكم فيها قطيننا  
 تطيع بنا الوشاة وتترديننا  
 متى كنا لأمك مقتويننا  
 على الأعداء قبلك أن تلينا  
 وولتهم عشوزنة زبوننا  
 تدق قفا المتكفف والجبيننا  
 بنقص في خطوب الأولينا  
 أباح لنا حصون المجد ديننا  
 زهيرا نعم نخر الذخيرينا

٥٣- وعقاباً وكلثوماً جميعاً  
 ٥٤- وذا البرة الذي حدثت عنه  
 ٥٥- ومنا قبل الساعي كليب  
 ٥٦- متى تعقد قرينتنا بحبل  
 ٥٧- ونوجد نحن أمنهم نماراً  
 ٥٨- ونحن غداة أوكد في خزاز  
 ٥٩- ونحن الحابسون بذى أراطى  
 ٦٠- ونحن الحاكمون إذا أطعنا  
 ٦١- ونحن التاركون لما سخطنا  
 ٦٢- وكنا الأيمنين إذا التقينا  
 ٦٣- فصالوا صولة فيمن يليهم  
 ٦٤- فأبوا بالنهاب وبالسبايا  
 ٦٥- إليكم يا بني بكر إليكم  
 ٦٦- ألما تعرفوا منا ومنكم  
 ٦٧- علينا البيض واليلب اليماني  
 ٦٨- علينا كل سابغة دلاص  
 ٦٩- إذا وضعت عن الأبطال يوماً  
 ٧٠- كان متونهم متون غدر  
 ٧١- وتحملنا غداة الروع جرد  
 ٧٢- ورثاهن عن أهاء صدق  
 ٧٣- وقد علم القبائل من معد  
 ٧٤- بأننا العاصمون بكل كحل  
 ٧٥- وأنا المانعون لما يلينا  
 ٧٦- وأنا المانعون إذا قدرنا  
 ٧٧- وأنا الثاربون الماء صفواً  
 ٧٨- ألا سائل بني الطماح عنا  
 ٧٩- نزلتم منزل الأضياف منا

بهم فلنا تراث الأكرمين  
 به نحى ونحى الملسجين  
 فأي المجد إلا قد ولينا  
 نجد الحبل أو تقص القرينا  
 وأوفاهم إذا عقدوا يميننا  
 رفدنا فوق رفد الرافدين  
 تسف الجلة الخور الدرينا  
 ونحن العازمون إذا عصينا  
 ونحن الأخذون لمبا رضينا  
 وكان الأسيرين بنو أئينا  
 وصلنا صولة فيمن يلينا  
 وأبنا بالملوك مصفينا  
 ألما تعرفوا منا اليقينا  
 كتائب يطعن ويرتدنا  
 وأسياف يقن ونحننا  
 ترى فوق النجاد لها غضوننا  
 رأيت لها جلود القوم جونا  
 تصفقا الرياح إذا جرينا  
 عرفن لنا نقائد واقتليننا  
 ونورثها إذا متنا بنينا  
 إذا قيب بأبطحها بنينا  
 وأنا البائلون لمجتديننا  
 إذا ما البيض فارقت الجفونا  
 وأنا المهلكون إذا أتينا  
 ويشرب غيرنا كدر أوطينا  
 ودعميا فكيف وجتسوننا  
 فعجلنا القرى أن تشتمونا

٨٠- قريناكم فعجلنا قراكم  
 ٨١- يكون ثقالها شرقي نجد  
 ٨٢- على آثارنا بيض حسان  
 ٨٣- طعائن من بني جشم بن بكر  
 ٨٤- أخذن على بعولتهن عهدا  
 ٨٥- ليستبين أهدائنا وبيضا  
 ٨٦- إذا ما رحنا يمشين الهوينى  
 ٨٧- يقتن جياننا ويقلن لستم  
 ٨٨- إذا لم نحمهن فلا بقينا  
 ٨٩- وما منع الطعائن مثل ضرب  
 ٩٠- إذا ما الملك سام الناس خسفا  
 ٩١- ألا لا يجهلن أحد علينا  
 ٩٢- لنا الدنيا وما أمسى عليها  
 ٩٣- بغاة ظالمين ولا ظلمنا  
 ٩٤- ملأنا البر حتى ضاق عنا

قليل الصبح مرداة طحونا  
 ولهوتها قضاة أجمعينا  
 نحاذر أن تقسم أوتھونا  
 خلطن بميسم حسينا وديننا  
 إذا لاقوا كتائب معلمينا  
 وأسرى في الحديد مقرئنا  
 كما اضطربت متون الشارينا  
 بعولتنا إذا لم تمنعونا  
 لشيء بعد من ولا حيننا  
 ترى فيه السواعد كالقلينا  
 أبينا أن يقر الخسف فينا  
 فجهل فوق جهل الجاهلينا  
 ونبطش حين نبطش قادرينا  
 ولكنا شبدأ ظالمينا  
 ونحن البحر نملؤه سفينا

### قصيدة الحارث بن حلزة

- ١- أدتتنا بينها أسماء
- ٢- بعد عهد لها ببرقة شمس
- ٣- لمحياء فالصفاح فأعلى
- ٤- فرياض القطاف أدوية الشر
- ٥- لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ
- ٦- ويعينيك أوقدت مندالنا
- ٧- أوقدتها بين العتيق فشخصيه
- ٨- فتورت نازها من بعيد
- ٩- غير أنني قد استعين على الهـ
- ١٠- بزفوف كأنها مقلدة أـ
- ١١- أنست نبأه وأفرعها القـ
- ١٢- فترى خلفها من الرجوع والوقـ
- ١٣- وطراقا من خلفهن طراق
- ١٤- أتلهى بها الهواجر إذ كـ
- ١٥- وأتانا عن الأراقم أنبـ
- ١٦- أن إخواننا الأراقم يغلو
- ١٧- يخلطون البرئ منا بذئ الذنـ
- ١٨- زعموا أن كل من ضرب العيـ
- ١٩- أجمعوا أمرهم بليل فلما
- ٢٠- من مناد ومن مجيب ومن تصـ
- ٢١- أيها الناطق المرقش عنا
- ٢٢- لا تخلنا على غرائك إنا
- ٢٣- فبقينا على الشناعة نتمـ
- ٢٤- قبل ما اليوم بيضت بعيون الـ
- ٢٥- وكان المنون تردى بنا أر
- رب ثاو يمل منه الثواء
- ء فأننى ديارها الخالصاء
- ذي فتاق فعافب فالوفاء
- بب فالشعبتان فالأبلاء
- يوم دلها وما يسرد البكاء
- ر أخيرا تلوى بها العلياء
- من يعود كما يلوح الضياء
- بخزاز هيئات منك الصلاء
- م إذا خف بالثوى النجاء
- م رثال دوية سقاء
- خاص عصرا وقد دنا الإمضاء
- مع منينا كأنه إهباء
- سائطات تلوي بها الصحراء
- ل ابن هم بليسة عمياء
- ء وخطب نغنى به ونساء
- ن علينا في قولهم إحناء
- ب ولا ينفخ الخلي الخلاء
- رموال لنا وأنا الولاء
- أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
- هل خول خلال ذاك الرغاء
- عند عمرو وهل لذاك بقاء
- قبل ما قد وصى بنا الأعداء
- لنا حصون وعزة قعاء
- ناس فيها تعيط وإساء
- عن جونا يتجاسب عنه العماء



٢٦- مكفهرأ على الحوانث لا تر  
 ٢٧- أئما خطبة أربتم : فاندو  
 ٢٨- إن نبشتم ما بين ملحة فالصا  
 ٢٩- أو نقشتم فالنقش تجشمه النا  
 ٣٠- أو سكتم عنا فكنا كمن أضـ  
 ٣١- أو منعتم ما تسألون فمن حد  
 ٣٢- هل علمتم أيام ينتهب النا  
 ٣٣- إذرفعنا الجمال من سعن البحر  
 ٣٤- ثم ملنا على تميم فأحسرمد  
 ٣٥- لا يقيم العزيز بالبلد السهد  
 ٣٦- ليس ينجي موائلاً من حذار  
 ٣٧- فملكننا بذلك الناس حتى  
 ٣٨- وهو الرب والشهيد على يو  
 ٣٩- ملك أضلع البرية لا يو  
 ٤٠- فافركوا البغي والتعدي وإما  
 ٤١- واذكروا حلف ذي المجاز وما قد  
 ٤٢- حذر الخون والتعدي وهل ينـ  
 ٤٣- واعلموا أننا وإياكم فيـ  
 ٤٤- أعلينا جناح كندة أن يغـ  
 ٤٥- أم علينا جرى حنيفة أو ما  
 ٤٦- أم جنايا بني عتيق فمن يغـ  
 ٤٧- أم علينا جرى العباد كما نـ  
 ٤٨- أم علينا جرى قضاة أم لـ  
 ٤٩- ليس منا المضربون ولا قـ  
 ٥٠- أم علينا جرى إباد كما قـ

توه للدمر مزيد صماء  
 ها إلينا تمشي بها الأملاء  
 قب فيه الأموات والأحياء  
 س وفيه الصلاح والإبراء  
 حمض عينا في جفنها أقداء  
 حشتموه له علينا العلاء  
 س غوار الكل حي عواء  
 رين سيرا حتى نهاها الحساء  
 بنا وفينا بنات مر إماء  
 ل ولا ينفع الذليل النجاء  
 رأس طود وحررة رجلاء  
 ملك المنذر بن ماء السماء  
 م الحيارين والبلاء بلاء  
 جد فيها لما لديه كفاء  
 تتعاشوا في التعاشي الداء  
 دم فيه العهود والكفلاء  
 قض ما في المهارق الأهواء  
 ما اشترطنا يوم اختلفنا سواء  
 نم غازيهم ومنا الجزاء  
 جمعت من محارب غبراء  
 حر فانا من حربهم برآء  
 ط بجوز المحمل الأعباء  
 س علينا مما جنوا أنداء  
 س ولا جندل ولا الحداء  
 ل لطسم : أخوكم الأباء

٥١- عَنَّا بِاطْلًا وَطَلْمًا كَمَا تَعَد  
 ٥٢- وَثَمَانُونَ مِنْ تَمِيمٍ بِأَيْدِيهِمْ  
 ٥٣- لَمْ يَخْلُوا بَنِي رِزَاحٍ بِبِرْقَا  
 ٥٤- تَرْكُوهُمْ مَلْحِينَ فَاَبْرُوا  
 ٥٥- وَأَتَوْهُمْ يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ تَر  
 ٥٦- ثُمَّ قَامُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ السَّ  
 ٥٧- ثُمَّ خِيلَ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ مَعَ السَّ  
 ٥٨- مَا أَصَابُوا مِنْ تَغْلِبِي فَمَطَلُوا  
 ٥٩- كَتَكَالِيفٍ قَوْمَنَا إِذْ غَزَا الْمُنَ  
 ٦٠- إِذْ أَحْلَى الْعَلَاءَ قَبَةَ مَيْسُو  
 ٦١- فَتَأَوَّتْ لَهُمْ قِرَاضِيَّةٌ مِّنْ  
 ٦٢- فَهَدَاهُمْ بِالْأَسْوَدِينَ وَأَمَرَ اللَّهُ  
 ٦٣- إِذْ تَمَنَّوْهُمْ غُرُورًا فَسَاقَتْهُمْ  
 ٦٤- لَمْ يَغْرُوكُمْ غُرُورًا وَلَكِنْ  
 ٦٥- أَيُّهَا الثَّانِي الْمُبْلَغُ عَنَا  
 ٦٦- مَلِكٌ مَّقْسُطٌ وَأَكْمَلُ مَنْ يَمُ  
 ٦٧- إِرْمِي بِمِثْلِهِ جَالَتِ الْجَد  
 ٦٨- مِنْ لَنَا عُنْدَهُ مِنَ الْخَيْرِ أَيُّهَا  
 ٦٩- آيَةٌ : شَارِقُ الشَّيْقَةِ إِذْ جَا  
 ٧٠- حَوْلَ قَيْسٍ مُسْتَلْتَمِينَ بِكَبْشٍ  
 ٧١- وَصَيَّيْتُ مِنَ الْعَوَاتِكِ مَا تَتَد  
 ٧٢- فَجَبِهْنَاهُمْ بِضَرْبٍ كَمَا يَخْد  
 ٧٣- وَحَمَلْنَاهُمْ عَلَى حَزْمٍ ثَهْلًا  
 ٧٤- وَفَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلَّمَ اللَّهُ  
 ٧٥- ثُمَّ حَجَرْنَا أَعْنِي ابْنَ أُمِّ قُطَامِ

سَقَرٍ عَنْ حَجَرَةِ الرِّبِيضِ الظُّبَاءِ  
 رَمَاحٍ صَدُورُهَا الْقَضَاءُ  
 نَطَاعٍ لَهُمْ عَلَيْهِمْ دَعَاءُ  
 بِنَهَابٍ يَصُمُ فِيهِ الْحَدَاءُ  
 جَعَلَهُمْ شَامِئَةً وَلَا زَهْرَاءُ  
 حَظِيرٍ وَلَا يَبْرُدُ الْغَالِيلُ الْمَاءُ  
 خَلَّاقٍ لَا رَافَةَ وَلَا يُقْضَاءُ  
 لَ عَلَيْهِ إِذَا تَوَلَّى الْعَفَاءُ  
 نَحْرُ هَلْ نَحْنُ لَا بِنَ هُنْدٍ رَعَاءُ  
 نَ فَانَسِي دِيَارَهُمُ الْعَوَصَاءُ  
 كُلِّ حَيٍّ كَانَهُمُ الْقِيَاءُ  
 هَ بَلَّغَ يَشْتَلِي بِهِ الْأَشْقِيَاءُ  
 إِلَيْكُمْ أُمْنِيَّةُ أَشْرَاءُ  
 يَرْفَعُ الْأَلَّ جَمْعُهُمُ وَالضَّحَاءُ  
 عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لَذَاكَ انْتِهَاءُ  
 شَيْءٍ وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّاءُ  
 سَنَ قَابَتِ لَخَصْمِهَا الْأَجْلَاءُ  
 تِ ثَلَاثٌ فِي كُلِّهَا الْقَضَاءُ  
 عَوَا جَمِيعًا لِكُلِّ حَيٍّ لَوَاءُ  
 قَرِظِي كَأَنَّهُ عِبْلَاءُ  
 سَهَاءُ إِلَّا مَبِيضَةُ رَعْلَاءُ  
 سَرَجٌ مِنْ خَرِيَةِ الْمَزَادِ الْمَاءُ  
 نَ شَلَالًا وَنَمِي الْأَنْسَاءُ  
 سَهَ وَمَا بَيْنَ الْحَائِثَيْنِ نَمَاءُ  
 وَلَهُ فَارَسِيَّةُ خَضْرَاءُ

٧٦- أسد في اللقاء ورد هموس  
٧٧- وجبهناهم بطعن كما. تنهز  
٧٨- وفككتنا غل امرئ القيس عنه  
٧٩- وأقذلناه رب غسان بالمن  
٨٠- وفديناهم بتسعة أملا  
٨١- ومع الجون جون آل بني الأو  
٨٢- ما جزعنا تحت العجاج إذ و  
٨٣- وولدتنا عمرو بن أم أناس  
٨٤- مثلها تخرج النصيحة للقر

وربيع إن شنت غبراء  
في حمة الطوى الدلاء  
بعد ما طال حبسه والعناء  
نذكرها إذ لا تكال الدماء  
لك ندامي أسلابهم أغلاء  
من عنود كأنها دفواء  
لت بأقفاؤها وحز الصلاء  
من قريب لما أتانا الحباء  
م فلاة من نونها أفلاء

### قصيدة لييد بن ربيعة

- (١) عفت الديار محلها فمقامها  
(٢) فمدافع الريان عرى رسمها  
(٣) بمن تجرم بعد عهد أنيسها  
(٤) رزقت مرابع النجوم وصاحبها  
(٥) من كل سارية وغاد مدجن  
(٦) فعلا فروع الأيهقان وأطفلت  
(٧) والوحش ساكنة على أطلائها  
(٨) وجلا السيول عن الطلول كثها  
(٩) أو رجع وائمة أسف نؤورها  
(١٠) فوقت أسالها وكيف سؤلنا  
(١١) عريت وكان بها الجميع فأبكروا  
(١٢) شاقك ظعن الحي حين تحملوا  
(١٣) من كل مخوف يظل عصيه  
(١٤) زجلا كان لعاج توضح فوقها  
(١٥) حفزت وزايلها السراب كثها  
(١٦) بل ما تنكر من نوار وقد نأت  
(١٧) مرية حلت بفيدوجاورت  
(١٨) بمشارق الجبالين أو بمحجر  
(١٩) فصوائق إن أيمنت فمظنة  
(٢٠) فاقطع لبانة من تعرض وصله  
(٢١) ولحب المحابل بالجزيل وصومه  
(٢٢) بطليح أسفار تركن بقية  
(٢٣) فإذا تغالى لحمها فتحصرت  
(٢٤) قلها هباب في الزمام كثها  
(٢٥) ألمع وسقت لأحطب لاحه  
(٢٦) يعلو بها حسب الإكام مسحاً  
(٢٧) بأحزة الثلبوت يرباً فوقها  
(٢٨) حتى إذا ملخاً جمادى سته
- بمنى تابد غولها فرجامها  
خلقا كما ضمن الرحي سلامها  
حجج خلون جلالها وحرامها  
ودق الرواعد جودها ورهامها  
وعشية متجاوب إرزامها  
بالجهتين ظباؤها ونعامها  
عوذا تأجل بالفضاء بهامها  
زبر تجد متونها أعلامها  
كتفا تعرض فوقهن وثامها  
صماً خوالد ما يبين كلامها  
منها وغودر نؤيها وثامها  
فتكسوا قطناً نصر خيامها  
زوج عليه كلة وقرامها  
وظباء وجرة عطفاً أرامها  
أجزاء بيضة أثها ورضامها  
وتقطعت أسبابها ورمامها  
أهل الحجاز فأين منك مرامها  
فتضمنتها فردة فرخامها  
منها وحاف القهر أو طلخامها  
ولشر واصل خلة صرامها  
باق إذا ضلعت وزاغ قوامها  
منها فأحق صلبها وسنامها  
وتقطعت بعد الكلال خدامها  
صهباء راح مع الجنوب جهامها  
طرد الفحول وضربها وكدامها  
قد رابه جصيانها روحامها  
قفر المراقب خوفها أرامها  
جزءا فطال صيامه وصيامها



(٢٩) رجعا بأمرهما إلى ذي مرة  
(٣٠) ورميت دوابها العفا وتهيجت  
(٣١) فتنازعا سبطا يطير ظلالة  
(٣٢) مشمولة غلثت بنابت عرفج  
(٣٣) فمضى وقدمها وكانت عادة  
(٣٤) فتوسطا عرض السري وصدعا  
(٣٥) مخوفة وسط البراع يظلمها  
(٣٦) أفتلك أم وحشية مسبوعة  
(٣٧) خنساء ضيغت القرير فلم يرم  
(٣٨) لمفر قهد تنازع شلوه  
(٣٩) صادفن منه غرة فاصبنها  
(٤٠) باتت وأسبل واكف من ديمة  
(٤١) تجتاف أصلا قالصا متبذنا  
(٤٢) يعلو طريقة متها متواتر  
(٤٣) وتضئ في وجه للظلام منيرة  
(٤٤) حتى إذا حسر الظلام وأسفرت  
(٤٥) غلعت تردد في نهاء صمائد  
(٤٦) حتى إذا ينست وأسحق حالق  
(٤٧) وتسمعت رز الأنيس فراعها  
(٤٨) فغنت كلا الفرجين تحسب أنه  
(٤٩) حتى إذا ينست الرماة وأرسلوا  
(٥٠) فلقن واعتكرت لها مبدية  
(٥١) لتنودهن وأيقنت إن لم تذ  
(٥٢) فتقصبت منها كساب فضرجت  
(٥٣) فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحي  
(٥٤) أقضى اللبانة لا أفرط ريبة  
(٥٥) أو لم تكن تدري نوار بأنني  
(٥٦) تراك أمكنة إذا لم أرضها  
(٥٧) بل أنت لا تدريين كم من ليلة  
(٥٨) فديت سامرها وغاب تناجر

حصد ونجح صريمة إرامها  
ريح المصايف سومها وسهامها  
كدخان مشعلة يشب ضرامها  
كدخان نار ساطع أسنامها  
منه ، إذا هي عرنت ، إقدامها  
مسجورة متجاورا قلامها  
منه مصرع غابة وقيامها  
خنلت وهادية الصوار قوامها  
عرض الشقائق طوفها وبغامها  
غبس كراسب لا يمن طعامها  
إن المنايا لا تطيش مهامها  
يروى الخمائل دائما تسجامها  
بمعجوب أنقاء يميل هيامها  
في ليلة كفر النجوم غمامها  
كجمانة البحري سل نظامها  
بكرت تزل عن الثرى ألامها  
سبعا تواما كاملا إيامها  
لم يله إرضاعها وطمها  
عن ظهر غيب والأنيس سقامها  
مولى المخافة خلفها وأمامها  
غضفا دواجن قافلا أعصامها  
كالسمهرية حدها وتمامها  
أن قد أحم مع الحثوف حمامها  
بدم وغودر في المكر سحامها  
واجتاب أروية السراب إكامها  
أو أن تلوم بحاجة لوامها  
وصال عقد حبائل جذامها  
أو يعتلق بعض النفوس حمامها  
طلق لذيذ لهوها وقدامها  
واقبت إذ رفعت وعز مدامها

(٥٩) أغلي السباء بكل أدكن عاتق  
(٦٠) باكرت حاجتها الدجاج بسجسة  
(٦١) وغداة ربح قد كشفت وقرة  
(٦٢) بصبوح صافية وجذب كرينة  
(٦٣) ولقد حميت الحي تحمل شكتي  
(٦٤) فعلوت مرتقباً على ذي هبوة  
(٦٥) حتى إذا ألفت يداً في كافر  
(٦٦) أسهلت وانتصبت كجزع منيفة  
(٦٧) رفعتها طرد النعام وفوقه  
(٦٨) قلقت رحالتها وأسبل نحرها  
(٦٩) ترقى وتطعن في العنان وتتحي  
(٧٠) وكثيرة غريباؤها مجهولاً  
(٧١) غلب تشنر بالتحول كأنها  
(٧٢) أنكرت باطلها وبوت بحقها  
(٧٣) وحزور أيسار دعوت لحنها  
(٧٤) أدعوا بهن لعافر أو مطفل  
(٧٥) فالضيف والجار الغريب كأنما  
(٧٦) تأوى إلى الأطناب كل رنية  
(٧٧) ويكللون إذا الرياح تقارحت  
(٧٨) إنا إذا التقت المجامع لم يزل  
(٧٩) ومقسم يعطي العشيرة حقها  
(٨٠) فضلاً ونوكرم يعين على الندى  
(٨١) من معشر سنت لهم أبناؤهم  
(٨٢) لا يطبعون ولا يبور فعالمهم  
(٨٣) فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه  
(٨٤) فاقنع بما قسم المليك فإنما  
(٨٥) وإذا الأمانة قسمت في معشر  
(٨٦) وهم السعاة إذا العشيرة أفضعت  
(٨٧) وهم ربيع للمجاور فيهم  
(٨٨) وهم العشيرة أن يبطئ حاسد

أو جونة قدحت وفض ختامها  
لأعل منها حين هب نيامها  
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها  
بموتر تسلّاله إيهامها  
فرط وشاخي إذ غدوت لجامها  
خرج إلى أعلامهن تّامها  
ولجن عورات الثغور ظلامها  
جرداء يحصر دونها جرامها  
حتى إذا سخت وخف عظامها  
وابتل من زبد الحميم حزامها  
ورد الحمامة إذ أجد حمامها  
ترجي نوافلها ويخشي ذامها  
جن البدي رواسياً أقدامها  
يوماً ولم يفخر على كرامها  
بمغالق متشابه أعلامها  
بذلت لجيران الجميع لحامها  
هبطاً تبالة مخصباً أمضامها  
مثل البلية قالص أدامها  
خلجاً تمد شوارعاً أيتامها  
منا لزاز عظيمة جشامها  
ومغنمر لحقوقها مضامها  
سمح كسوب رغائب غنامها  
ولكل قوم سنة وإمامها  
إذ لا تميل مع الهوى أحلامها  
فسمما إليه كهلها وغلّامها  
قسم الخلائق بيننا علامها  
أوفى بأعظم حقنا قسامها  
وهم فوارسها وهم حكامها  
والمرملات إذا تطاول عامها  
أو أن يلوم مع العدو ليامها



السلامة





## المصادر والمراجع

(أ) القرآن الكريم .

(ب) الكتاب المقدس .

(١) إبراهيم الإدكايي :

- دلالات الأفعال في علم التصريف - مطبعة الأمانة بالقاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ .

(٢) إبراهيم السامرائي :

- الفعل زمانه وأبنيته - مؤسسة الرسالة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨٠ .

(٣) إبراهيم أنيس :

- الأصوات اللغوية - مكتبة نهضة مصر بالقاهرة - مطبعة لجنة البيان العربي - الطبعة الثانية - ١٩٥٠ .

- في اللهجات العربية - مطبعة لجنة البيان العربي - الطبعة الثانية - ١٩٥٢ .

(٤) إبراهيم عبد الرحمن :

- قضايا الشعر في نقد العربي - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨١ .

(٥) ابن سنان الخفاجي :

- سر الفصاحة - دار الكتب - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ .

(٦) أبو سعيد السيرافي :

- شرح كتاب سيويه - تحقيق الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ .

(٧) أبو منصور الثعالبي :

- فقه اللغة - الدار العربية للكتاب - ليبيا / تونس - ١٩٨١ .

(٨) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد وبة :

- العقد الفريد - الطبعة الأولى - الجزء الرابع - ١٩١٣ .

(٩) أحمد درويش :

- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - مكتبة الزهراء - عابدين - القاهرة -

د . ت .

(١٠) أحمد السعدني  
- نظرية الأدب - الجزء الأول مقدمة في نظرية الفن - مكتبة الطليعة بأسبوط -  
١٩٧٩ .

(١١) أحمد كشك  
- من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي - مطبعة  
المدينة بدار السلام - الطبعة الأولى - ١٩٨٣ .

(١٢) أحمد محمد الحوفي  
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي - مكتبة نهضة مصر - الجزء الأول - ١٩٤٩ .

(١٣) أحمد محمد علي  
- معلة زهير في ضوء نظرية النظم - دار الحديث بالقاهرة - د . ت .

(١٤) أرسطو  
- كتاب الشعر - تحقيق د . شكري محمد عياد - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٣ .

(١٥) الحافظ عماد الدين أبو الغداء إسماعيل بن كثير  
- تفسير القرآن العظيم - دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي وشركاه  
د . ت .

(١٦) إميليو غوسيه غومث  
- مع شعراء الأندلس والمنتجبين سير ودراسات - تعريب د. الطاهر مكي - دار المعارف  
بمصر - الطبعة الخامسة - ١٩٩٢ .

(١٧) بدر الدين الزركشي  
- البرهان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار التراث -  
القاهرة - د . ت .

(١٨) بدوي طبالة  
- النقد الأدبي عند اليونان - دار الثقافة - بيروت - ١٩٨٦ .

(١٩) جورج واطسن  
- الفكر الأدبي المعاصر - ترجمة د. محمد مصطفى بدوي - الهيئة المصرية العامة  
للكتاب - ١٩٨٠ .

(٣٠) جون كوين

- بناء لغة الشعر - ترجمة الدكتور احمد درويش - دار المعارف الطبعة الثالثة - ١٩٩٣ .
- بناء لغة الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د. احمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ١٩٩٠ .

(٣١) أبو الحسن حازم القوطايجي

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه - دار الكتب الشرقية - تونس - ١٩٦٦ .

- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف الطبعة الرابعة - د.ت .

(٣٣) أبو علي الحسن بن شقيق القيرواني

- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى - د.ت .

(٣٤) حسين الموصفي

- الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية - حققه وقدم له د. عبد العزيز الدسوقي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ .

(٣٥) راجان سلدن

- النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٠ .

(٣٦) رجا عيد

- البحث الأسلوبى معاصرة وراث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٩٣ .
- دراسة في لغة الشعر - منشأة المعارف بالإسكندرية - د.ت .
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور - منشأة المعارف بالإسكندرية - د.ت .
- المذهب البديعى في الشعر والنقد - مكتبة الشباب بالمنيرة - ١٩٧٨ .

(٣٧) سعد إسماعيل شلبي

- زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال - مكتبة غريب - القاهرة - د.ت .



(٣٨) سعد معلوم

- الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية - عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الثالثة - ١٩٩٢

(٣٩) سليمان العاني

- التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ترجمة د. ياسر الملاح - النادي الأدبي الثقافي  
بجدة - الطبعة الأولى - ١٩٨٣ .

(٣٠) شفيق السيد

- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي - دار الفكر العربي - القاهرة - د . ت .

(٣١) شوقي ضيف

- العصر الجاهلي - الطبعة الثامنة - دار المعارف - د . ت .

(٣٢) ماهر بكر أبو السعود

- صور الإعراب ودلالاته - مكتبة الطليعة بأسبوط - الطبعة الأولى - ١٩٧٩ .

(٣٣) صلاح الدين الحادي

- أمراء الشعر في العصر الجاهلي - مكتبة الشباب بالمنيرة - ١٩٧٥ .

(٣٤) صلاح فضل

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة - ١٩٩٢ .

(٣٥) الطاهر أحمد مكي

- امرؤ القيس حياته وشعره - الطبعة الخامسة - دار المعارف بمصر - ١٩٨٥ .

(٣٦) طه حسين

- حديث الأربعاء - الطبعة التاسعة - د.ت - دار المعارف بمصر .

- في الأدب الجاهلي - الطبعة الثانية عشر - دار المعارف بمصر

(٣٧) عبد السلام المسدي

- الأسلوبية والأسلوب - دار سعاد الصباح - الطبعة الرابعة - ١٩٩٣ .

(٣٨) عبد الحمن بن خلدون

- الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر المعروف بمقدمة ابن خلدون -  
دار إحياء التراث العربي - بيروت - د.ت .

(٣٩) جلال الدين عبد الرحمن السبيوطي

- الإكتان في علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار التراث بالقاهرة -  
د. ت .

- الأشباه والنظائر في النحو - تحقيق طاهر عبد الرؤوف سعد - نشر مكتبة الكليات  
الأزهرية - شركة الطباعة والنشر المتحدة - القاهرة .

(٤٠) الإمام عبد القاهر الجرجاني

- دلائل الإعجاز - وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا -  
الطبعة الخامسة - دار المنار بمصر ١٣٧٢ هـ .

(٤١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة

- الشعر والشعراء ، قدم له الشيخ حسن تميم وراجعاه وأعد فهرسه الشيخ محمد عبد  
المنعم العريان - دار إحياء العلوم - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧ .

(٤٢) أبو الفتح عثمان بن جني

- الخصائص - تحقيق محمد النجار - الطبعة الثالثة . الهيئة المصرية العامة للكتاب  
١٩٨٢ .

(٤٣) عز الدين إسحاق عيل

- التفسير النفسي للأدب - الطبعة الرابعة - مكتبة غريب - القاهرة . د. ت .  
- الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمغنوية - دار الكتاب العربي  
القاهرة - ١٩٦٧ .

(٤٤) علي عبد المعطي البطل

- الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها  
وتطورها - الطبعة الثانية - دار الأندلس .

(٤٥) علي يونس

- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣

(٤٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاهظ

- البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر -  
القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٤٨ .

- الحيوان - تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون - الطبعة الثانية - مكتبة عيسى  
البابي الحلبي وشركاه - ١٩٦٥ م . ١٣٨٥ هـ .  
- الحيوان - القاهرة - ١٣٥٧ هـ .

**(٤٧) فايز الداية**

- علم الدلالة العربي - النظرية والتطبيق - دراسة تاريخية تأصيلية نقدية - دار  
الفكر - دمشق - الطبعة الأولى - ١٩٨٥ .

**(٤٨) فوجينيا دولف**

- القارئ العادي ترجمة الدكتورة عقيلة رمضان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

**(٤٩) قدامة بن جعفر**

- نقد الشعر - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - الطبعة  
الأولى - ١٩٧٩ .

**(٥٠) كارل بروكلمان**

- تاريخ الأدب العربي - نقله للعربية الدكتور عبد الحليم النجار - الطبعة الخامسة -  
دار المعارف - د . ت .

**(٥١) كريم زكي حسام الدين**

- الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل -  
الطبعة الأولى - مكتبة الانجلو المصرية .

**(٥٢) كمال أبو ديب**

- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والرويا - الهيئة المصرية  
العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

**(٥٣) كمال محمد بشر**

- علم اللغة العام " الأصوات " - الطبعة السادسة - دار المعارف بمصر - ١٩٨٠ .

**(٥٤) كمال نشأت**

- في نقد الشعر - رؤية نقدية - سلسلة كتابات نقدية - رقم ٧ - الهيئة المصرية العامة  
للقصور الثقافية - ١٩٩١ .

(55) **أسل أبو كرمي**

- قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والترجمة والنشر -  
الطبعة الثانية - ١٩٤٤ .

(56) **لويس شيخو**

- شعراء النصرانية قبل الإسلام - دار الشرق - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٦٧ .

(57) **محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية**

- الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان - دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة  
الثانية - ١٩٨٨ .

(58) **محمد العبد**

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوب - دار المعارف بالقاهرة -  
الطبعة الأولى - ١٩٨٨ .  
- اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية - دار الفكر للدراسات والنشر  
والتوزيع - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩٠ .

(59) **محمد بن سلام الجمعي**

- طبقات الشعراء - دار الكتب العلمية - الطبعة الثالثة - بيروت - ١٩٨٨ .

(60) **محمد حسن عبد الله**

- الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - سلسلة الدراسات الأدبية - رقم ٨٣ .

(61) **محمد حسين فيكل**

- حياة محمد - دار المعارف بمصر - الطبعة الخامسة عشر - د.ت .

(62) **محمد زكي العشماوي**

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع  
الإسكندرية - الطبعة الثانية - ١٩٧٨ .

(63) **محمد عبد المطلب**

- البلاغة والأسلوبية - سلسلة الدراسات الأدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ .



(٦٤) أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي  
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم القرآن - دار المعرفة - بيروت - لبنان -  
د. ت .

(٦٥) مصطفى سوييف  
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - الطبعة الثانية - دار المعارف - ١٩٥٩ .

(٦٦) مصطفى عبد الغني  
- عنصر المكان في شعر محمد أبو سنه - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتاب الثقافة  
الجديدة رقم ٣٣-١٩٩٦ .

(٦٧) مصطفى ناصف  
- نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأندلس - بيروت - د. ت .

(٦٨) نبيل واغب  
- المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العثمانية - مكتبة مصر - د. ت .

(٦٩) نصرت عبد الرحمن  
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - الطبعة الثانية - مكتبة  
الأقصى - عمان - ١٩٨٢ .

(٧٠) نوري حمودي  
- الطبعة في الشعر الجاهلي - الطبعة الثانية - عالم الكتب - مكتبة النهضة العربية -  
بيروت - ١٩٨٤ .

(٧١) والتر أوني  
- الشفاهية والكتابية - ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين - سلسلة عالم المعرفة  
رقم ١٨٢ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ١٩٩٤ .

(٧٢) وهب أحمد رومية  
- شعرنا القديم والنقد الجديد - سلسلة عالم المعرفة الكويت - رقم ٢٠٧ - ١٩٩٦ .

(٧٣) يحيى بن حمزة  
- الطراز - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان - د. ت .

## الدواوين والمجموعات الشعرية

- (٧٤) أبو بكر محمد بن القاسم الاتباري  
شرم القصائد السبع الطوال الجاهليات - دار المعارف بمصر - الطبعة الرابعة -  
١٩٨٠.
- (٧٥) أبو زيد القرشي  
جمهرة أشعار العرب - المكتبة التجارية الكبرى - مصر - ١٩٢٦.
- (٧٦) أحمد بن الأمين الشنقيطي  
شرم المعلقات العشر وأخبار شعرائها - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩٤.
- (٧٧) ديوان امرئ القيس  
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - الطبعة الرابعة - دار المعارف بمصر .
- (٧٨) ديوان الحارث بن حلزة  
تحقيق إميل بديع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩١ .
- (٧٩) الزوزني  
شرم المعلقات السبع - مكتبة دار المعارف - بيروت .
- (٨٠) ديوان زهير بن أبي سلمى  
نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب - ١٩٤٤ - الدار القومية للطباعة والنشر -  
القاهرة - ١٩٦٤ .
- (٨١) ديوان طرفة بن العبد  
قدم له وشرحه د. سعد الضاوي - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩٤ .
- (٨٢) عبد القادر بن عمر ( البغدادي )  
غزاة الأدب - تحقيق عبد السلام هارون - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر -  
القاهرة - ١٩٦٧ .
- (٨٣) عبد الملك بن قريب ( الأصمعي )  
الأصعيات - تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف بمصر -  
الطبعة الثانية - ١٩٦٤ .
- (٨٤) ديوان عمرو بن كلثوم  
تحقيق إميل بديع يعقوب - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩١ .
- (٨٥) ديوان عنتر بن شداد  
تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٠ .

(٨٦) ديوان لبيد بن ربيعة

شعر الطوسي - قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. حنا نصر العتسي -  
دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٩٣ .

(٨٧) ديوان النابغة الذبياني

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - الطبعة الثالثة - دار المعارف بمصر .

## دوريات

- ١- مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - ١٩٨١ .
- ٢- مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الرابع - ١٩٨١ .
- ٣- مجلة فصول - المجلد الرابع عشر - العدد الثاني - ١٩٩٥ .
- ٤- مجلة عالم الفكر - العددان الأول والثاني - يوليو - سبتمبر / أكتوبر - ديسمبر - ١٩٩٤ .
- ٥- مجلة عالم الفكر - المجلد الثالث والعشرون - العددان الأول والثاني - يوليو/سبتمبر - أكتوبر/ديسمبر - ١٩٩٤ .
- ٦- بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماتي والخطابي وعبد القاهر الجرجاني/ تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - ١٩٦٨ .

## المعاجم

- (١) ابن منظور - لسان العرب .
- (٢) أبو منصور الثعالبي - فقه اللغة .
- (٣) المعجم الوجيز .

\*\*\*\*\*

الفصل





## أولاً :- فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
١	آية قرآنية
٢	الإهداء
٣	شكر و عرفان
٤ - ٦	المقدمة
٧ - ١١٦	<b>الفصل الأول : التحليل الصوتي للمعلقات</b>
١٨	<b>أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف</b>
١٩	(أ) الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة
١٩	١- أشباه الموائت
٢٣	٢- حروف الإطباق
٢٤	٣- الحروف المفخمة
٢٥	- تمايز الأصوات عند الشعراء
٢٧	- التصوير بالأصوات
٣٣	- الأصوات المهموسة والمجهورة
٣٨	(ب) الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي
٣٨	١- التضعيف
٤٣	٢- التكرير
٥٤	<b>ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للالفاظ</b>
٥٦	(١) دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي

٧٧	(٢) دلالة أسماء النسب
٩٢	(٣) التصريح
١٠٤	ثالثا التكوين الصوتي الموسيقي للمعلقات
١٠٤	- الأوزان والبحور الشعرية
=====	
١١٧ - ١٩٦	الفصل الثاني : التحليل الصرفي للمعلقات
١١٩	- مدخل
١٢٢	١- التحليل الصرفي لمعلقة امرئ القيس
١٣٨	٢- التحليل الصرفي لمعلقة طرفة بن العبد
١٦٠	٣- التحليل الصرفي لمعلقة زهير بن أبي سلمى
١٦٨	٤- التحليل الصرفي لمعلقة عنتره بن شداد
١٧٦	٥- التحليل الصرفي لمعلقة عمرو بن كلثوم
١٨١	٦- التحليل الصرفي لمعلقة الحارث بن حلزة
١٨٧	٧- التحليل الصرفي لمعلقة لبيد بن ربيعة
=====	
١٩٩	الفصل الثالث : تحليل التركيب في المعلقات
٢٠١	- مدخل
٢٠٧	١- أركان الجملة
٢١٨	٢- التقديم والتأخير
٢٢٠	١- تقديم الخبر على المبتدأ

٢٣١	ب- تقديم المفعول به على الفاعل
٢٣٩	ج- تقديم الظرف والجار والمجرور على الفاعل
٢٤٣	د- تقديم الظرف والجار والمجرور على المفعول به
٢٥٠	هـ- تقديم الظرف على خبر كان
٢٥١	و- تقديم جواب الشرط على فعل الشرط
=====	
٢٥٧	<b>الفصل الرابع : التحليل البياني للمعلاقات</b>
٢٥٩	<b>- مدخل</b>
٢٦١	١- التحليل البياني لمعلقة امرئ القيس
٢٧٣	٢- التحليل البياني لمعلقة طرفة بن العبد
٢٨٤	٣- التحليل البياني لمعلقة زهير بن أبي سلمى
٢٩٢	٤- التحليل البياني لمعلقة عنبرة بن شعاد
٣٠٧	٥- التحليل البياني لمعلقة الحارث بن حلزة
٣١٥	٦- التحليل البياني لمعلقة عمرو بن كلثوم
٣٢٨	٧- التحليل البياني لمعلقة لبيد بن ربيعة
=====	
٣٤١	<b>الخاتمة</b>
٣٤٥	<b>الملاحق</b>
٣٧٣	<b>المصادر والمراجع</b>
٣٨٥	<b>الفهارس</b>



## ثانياً :- فهرس الجداول

الموضوع	رقم الجدول	رقم الصفحة
نسبة شيوع أشباه الصوائت في اللمطات	( ١ )	٢٠
جدول حروف الإطباق	( ٢ )	٢٣
جدول شيوع الأصوات الملخمة	( ٣ )	٢٥
جدول تمايز الأصوات عند الشعراء	( ٤ )	٢٥
جدول شيوع الأصوات المهموسة والمجهورة	( ٥ )	٣١
النظام الموسيقي في معلقة امرئ القيس	( ٦ )	١٠٥
النظام الموسيقي في معلقة طرفة بن العبد	( ٧ )	١٠٩
النظام الموسيقي في معلقة زهير بن أبي سلمى	( ٨ )	١١٠
النظام الموسيقي في معلقة عنترة بن شداد	( ٩ )	١١٢
النظام الموسيقي في معلقة لبيد بن ربيعة	( ١٠ )	١١٣
النظام الموسيقي في معلقة عمرو بن كلثوم	( ١١ )	١١٤
النظام الموسيقي في معلقة الحارث بن حلزة	( ١٢ )	١١٥
جدول توزيع الأرمنة عند شعراء المملكات	( ١٣ )	١٢٠
جدول توزيع الأرمنة عند امرئ القيس	( ١٤ )	١٢١
جدول توزيع الأرمنة عند طرفة بن العبد	( ١٥ )	١٤٢
جدول الأرمنة في مقطع الناقة	( ١٦ )	١٤٥
جدول الأرمنة في مقطع الفخر	( ١٧ )	١٤٧
جدول توزيع الأرمنة عند زهير بن أبي سلمى	( ١٨ )	١٥٩
جدول توزيع الأرمنة عند عنترة بن شداد	( ١٩ )	١٦٩
جدول الأرمنة عند عمرو بن كلثوم	( ٢٠ )	١٧٥
جدول توزيع الأرمنة عند عمرو بن كلثوم	( ٢١ )	١٧٨
جدول توزيع الأرمنة عند الحارث بن حلزة	( ٢٢ )	١٨٠
جدول توزيع الأرمنة عند لبيد بن ربيعة	( ٢٣ )	١٨٦
توزيع الأفعال المضارعة في معلقة لبيد	( ٢٤ )	١٨٨
نسبة توزيع الأفعال المضارعة في كل بيت في معلقة لبيد	( ٢٥ )	١٨٨
جدول توضيح أركان الجملة عند شعراء المملكات	( ٢٦ )	٢٠٦
جدول التقديم والتأخير	( ٢٧ )	٢١٧
جدول بيان صور تقديم المفعول به على الفاعل	( ٢٨ )	٢٢٨

















دار طبية

للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية

